Secolul 20

282-283

198[illegible]

Secolul 20

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALINA LEDEANU

COPERTA:
VIOREL MĂRGINEAN
« Speranța »

Adrian Jinaru 07.10.1985

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ
editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:
DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

282-283
6-7 • 1984

SUMAR

JORGE LUIS BORGES

MARIN SORESCU: *Borges — un personaj de Borges* • *Marrakech* 1984 — Dialog cu Jorge Luis Borges, în exclusivitate pentru « SECOLUL 20 » • 4
JORGE LUIS BORGES: *Un trandafir și Milton, Adam Cast Forth, Edwigkeit, Everness, James Joyce, Lauda umbrei, Luna*, poeme în tălmăcirea lui Marin Sorescu • 12
JORGE LUIS BORGES • ADOLFO BIOY CASARES: *Scurte istorii extraordinare*, tălmăciri de Cristina Hăulică • 17

cu imagini de VIEIRA DA SILVA, JEAN AMADO și ION BITZAN

MARCEL SCHWOB

MARCEL SCHWOB: *Biografii imaginare (Erostrat incendiatorul; Sufrah geomantul)*, în românește de Alina Ledeanu • 33
ALINA LEDEANU: *Marcel Schwob, un precursor* • 39

MIRCEA ELIADE

ANDREI PLEȘU: *Axa lumii și « spiritul locului » — Componenta sud-est europeană a gîndirii lui Mircea Eliade* • 43

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

BUCUREȘTI CAPITALĂ A PRIETENIEI

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: RENÉ MAHEU, YEHUDI MENUHIN, DAVID OISTRAH, ALEXEI BATALOV, ALDO NICOLAJ, KRZYSZTOF PENDERECKI, MARCEL BATAILLON, GEORGES DUBY, A. J. GREIMAS, ALF LOMBARD, SIR ROBERT MATTHEW

Întîlniri pe meridiane românești, evocate de:
VALENTIN LIPATTI, CRISTIAN POPIȘTEANU, ANATOL VIERU, RADU COSAȘU, FLORIAN POTRA, AUREL STROE, ANDREI IONESCU, RĂZVAN THEODORESCU, IRINA BĂDESCU, IOAN COMȘA, AURELIAN TRIȘCU • 49

DAN HĂULICĂ: *Oiseaux, chimères toniques... notes sur la peinture de VIOREL MĂRGINEAN*
cu 14 imagini din opera pictorului

PRIETENI AI ROMÂNIEI
JACQUES LASSAIGNE

UN HOMMAGE INTERNATIONAL: LE CONGRÈS A.I.C.A. DE 1983

DAN HĂULICĂ: « *L'histoire doit être grande ou ne pas être* » • 83
GUY WEELEN: *Portrait symbolique* • 86
ALFREDO BOULTON: *Un testimonio latinoamericano* • 87
RAOUL-JEAN MOULIN: *Pour saluer Jacques Lassaigne* • 88

EVOCĂRI ȘI RESTITUIRI ÎN ORIZONTUL VALORILOR ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU ROSETTI: *Creion* • 92
CAMIL PETRESCU: « *...un fanatic francez și un prieten al nostru* » • 93
JACQUES LASSAIGNE: *Cronica artistică (Despre critica de artă — Henri Catargi)* • 95
BARBU BREZIANU: *Parabola unei identificări* • 98

CÎNTECE ALE MORTULUI DIN GORJ... CHANTS DU MORT

Culese de Constantin Brăiloiu—versiunea franceză de ILARIE VORONCA și JACQUES LASSAIGNE • 105

•

PAUL PETRESCU: *Istorie și simbolistică în arta populară a evreilor din România* (cu imagini ale unor vechi cimitire evreiești din Moldova) • 117

DIMENSIUNI CANADIENE
FERNAND OUELLETTE

FERNAND OUELLETTE: *Ciocîrlia, Aprilie, În seara aceasta, Trecere, Ianuarie, Pasărea neagră, Fericirea, Balanța, Istoria, Zeii, Numele, Verbul, Viitorul, Mormîntul lui Ovidiu, Supraviețuitorii, Nebunia*, poeme în tălmăcirea lui Ștefan Aug. Doinaș • 130
FERNAND OUELLETTE: *Poezia în viața mea*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș • 137
FERNAND OUELLETTE: *Pornind de la Novalis*, în românește de Alina Ledeanu • 144
FERNAND OUELLETTE: *Moartea vie*, fragment de roman, în românește cu o prezentare de Alina Ledeanu • 150

REVISTA CANADIANĂ « VIE DES ARTS »

MIHAI ISPIR: *Punți către lume — « Vie des arts »* • 155

CRONICA TRADUCERILOR

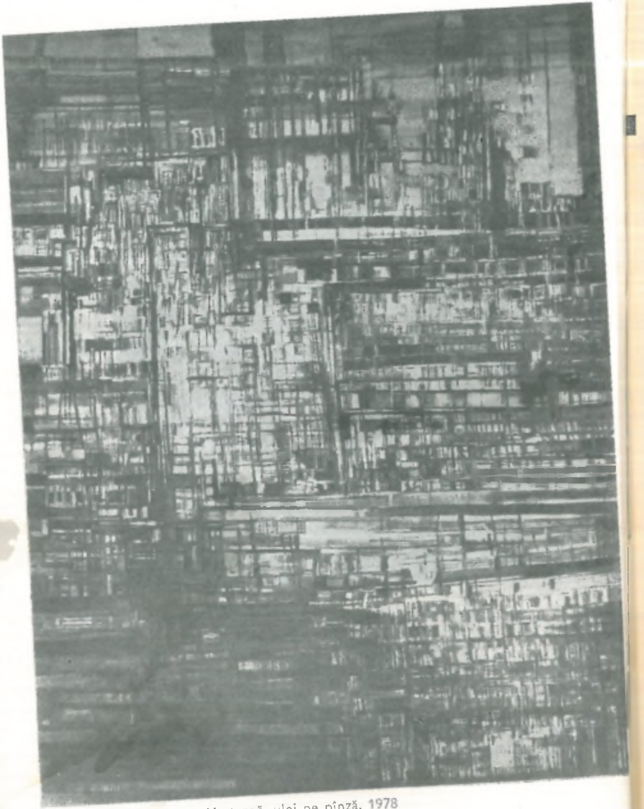
GHEORGHE GRIGURCU: « *Baudelairianul* » *Leopardi în versiunea Eta Boeriu* • 167

BORGES
UN PERSONAJ DE BORGES

MARRAKECH — 1984

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU

Secolul 20



VIEIRA DA SILVA, *Nocturnă*, ulei pe pînză, 1978

MARIN SORESCU

Dialog cu JORGE LUIS BORGES

Un om călăuzit de un baston pe semne fermecat, de vreme ce umblă de mult timp cu el și vede. Bastonul a contemplat pînă acum și *i-a povestit* jumătate din glob. Ba ce zic: trei sferturi, *cinci sferturi*, că i-a investigat și haloul ceresc! Înalt, drept, la cei optzeci și patru de ani, întotdeauna elegant îmbrăcat, cu cravată, gata parcă să se prezinte la o ceremonie simandicoasă... Borges călătorește. Lumea aceasta dacă nu-i tocmai o recepție — este un spectacol. Deschizi o ușă și calci în miracol; dai colțul unei străzi sau unui continent și ești altul. Traducînd în limbaj mitic românesc, am spune: un căutător veșnic de tinerețe fără bătrînețe, care tot intră și iese din Valea Plîngerii, obosind fantasticul și năucind realitatea. Mai ales potecile încîlcite, greu accesibile, dibuite în clipe fericite de magi, profeți, poeți, filozofi, i-au îmboldit, curios, pasul. Vestimentația « burgheză », de salon, este o capcană — un mod de a-l face neutru, pentru a avea intrare liberă chiar și în cotloanele cele mai fantastice, ca un ambasador al rațiunii și spiritului iscoditor, acreditat pe lîngă misterele și întîmplările încărcate de inedit și magie. Ființa sa, fragilă și oțelită totodată se lasă, în drumeții, îmbibată de cît mai mult concret: peisaj, întîmplări, figuri, mutre. Niște pînze de realitate care îl învăluie, producînd, la atingere, un fel de extaz al simțurilor. I-am văzut de multe ori chipul luminat de un zîmbet de copil uimit. Trebuie să fie un om trist, deși în jurul lui plutește ceva ca o fericire, un fel de halou luminos, pe care gîndirea miraculoasă i-l fabrică zilnic, și care îi ține și de urît.

— Uite-l pe Borges! Cel de la masa aceea nu este Borges? îi întreb pe prietenii cu care dejunez.

— Ba da. A sosit azi dimineață din Italia. E într-adevăr el.

E cu Maria Kodama, prezență atît de caldă și de prevenitoare. Stau la o masă izolați, în fundul sălii. Invitat de onoare la toate marile festivaluri de poezie, numele său pe lista participanților pare mai degrabă o fantezie a organizatorilor sau un truc pentru a atrage alte personalități. Și cînd Borges apare, dintr-odată, poeții se freacă la ochi și nu le vine să creadă. Congresul poeților, ajuns la a șaptea ediție, prin strădania unui comitet internațional și cu marele consum de energie organizatorică al lui Mimmo Morina, l-a avut anul acesta președinte pe poetul senegalez Leopold Sédar Senghor. Fostul președinte al Senegalului, și înainte de aceasta fostul profesor de greacă și latină, ceea ce vrea să zică erudiție și disciplină, a imprimat lucrărilor un caracter de mare seriozitate — Dezbateri pe secții... Adevărate dezbateri!

Printre participanți: Juan Octavio Prenz, Estéban Petkovich, Rubén Vela (Argentina), Maurizio Cucchi, Roberto Sanesi, criticii Giancarlo Vigorelli și Lorenzo Mondo (Italia), Eugenia de Andrade și Casimiro de Brito din Portugalia, Östen Sjöstrand (Suedia), Luis Jimenez Martos și Justo Jorge Padrón (Spania), Titos Patrikios (Grecia), Eugène Guillevic, Georges Emmanuel Clancier (Franța), Evgheni Dolmatovski și Anatoli Madiarov (URSS).

Borges a onorat dezbaterile noastre cu vorba și cu tăcerea sa.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

SORESCU: Cum ați dormit, domnule Borges? Se doarme bine în Africa? Ridică ochii limpezi și mă privește, ca și cum m-ar vedea. E dimineață. Marrakech-ul trimite în camera de hotel o lumină gălbuie de Sahară — răsărit de soare multiplicat pe cristalele de nisip și filtrat de palmierii foarte înalți, ajungînd cu pămătuful pînă la fereastră.

BORGES — *Visam că sînt într-un hotel din Buenos Aires, în partea de sud a orașului. Și cînd m-am trezit am auzit muezinul. Știți ce spune?*

S — « Nu există decît un Dumnezeu și Mahomed e profetul său ».

B — *Asta am auzit. Și mi-am dat seama că nu sînt la Buenos Aires. Se doarme bine în Africa . . . (I-a plăcut întrebarea) E o rezervație de animale pe aici, pe undeva . . . Nu știți cam pe unde vine?*

S — Departe . . . În Atlasul Înalt . . . la cîteva sute de kilometri.

B — *Credeam că e prin apropiere. Am adormit gîndindu-mă c-o să aud răgete . . .*

S — De lei albaștri? Răgetele pietrelor fermecate din Atlasul Înalt? Vă place dimineața asta? Vă plac diminețile?

B — *Da, pentru că dau iluzia unui început. Crezi că ceva începe iarăși. Dar este fals.*

S — Ne și place însă să fim înșelați în felul acesta . . .

B — *Într-adevăr, există o complicitate în această iluzionare. După cafea, mai ales, mă simt bine.*

S — Cred că *interviul* e un animal ciudat și-ar putea figura și el în cartea dumneavoastră cu animale fantastice. Un fel de Bahamut, făcut din două dihănii diferite, jumătate vizibile și jumătate invizibile. Se sprijină pe un răspuns și poartă în spinare o întrebare. Aș dori ca animalul nostru să fie mai mult răspuns. Fatalitatea de a fi întrebat mereu în legătură cu literatura dumneavoastră, va funcționa și de data aceasta. O acceptați?

B — *Da.*

S — N-am venit cu întrebări pregătite. Ieri, cînd coboram împreună în subsolul hotelului unde se afla marea sală de conferințe, am auzit că numărați cu glas tare treptele. Erau mai multe serii de trepte — ca în povestirile dumneavoastră. Socoteați fiecare buchet de trepte într-o altă limbă. Știți să vă amuzați. Coborați ca într-un mister pe care l-ați mai frecventat. Nu vă plictisiți niciodată? Atunci mă gîndisem să vă întreb despre labirinte. Obsesia labirintului e o întrebare numai bună pentru Borges. Dealtfel toată lumea v-o pune.

B — *Vin din Creta. M-au făcut doctor honoris causa. În loc să mă ajute să înțeleg mai multe despre labirintul cretan m-au făcut doctor honoris causa în el. În labirint. (Rîde). Această obsesie a labirintului e veche. Pentru că m-am simțit dintotdeauna pierdut. Această pierdere a labirintului . . .*

S — Poate de aceea și călătoriți mult . . . Pentru a vă găsi în lume . . . A făcut cineva o hartă a călătoriilor dumneavoastră?

B — *Nu.*

S — Regret numai că n-ați fost și în România. Sînteți foarte iubit la noi. Și nu numai iubit, cred că și bine înțeles. De curînd o tînără cercetătoare, foarte talentată, Cristina Hăulică, a publicat o carte despre dumneavoastră « Textul ca intertextualitate ». V-a pus opera în ecuație.

B — *Și cum sună?*

S — Excelent. Este studiul cel mai interesant, din unghiul de vedere structuralist, și al metaliteraturii, pe care l-am citit despre dumneavoastră. Autoarea vă cunoaște bine creația și pentru că v-a tradus în românește o bună parte din proze.

B — *Să-mi trimită și mie cartea. Cărțile. Poate vin și în România. Acum plec în Portugalia. Poate cu o altă ocazie.*

Cînd am fost a doua oară în Creta era un nor mare de praf, care venea din Africa. Maria mi-a zis că cerul care era albastru deodată s-a făcut galben . . .

S — Vă pasionează rădăcinile lucrurilor, rădăcinile cuvintelor. Labirintul este poate o rădăcină a unui copac de piatră. De aceea vă simțiți atras de el, că e rădăcină . .

B — *Cuvîntul « labirint » e o izbîndă în sine. Un cuvînt ingenios. Vreau să scriu un poem despre Tezeu. Labirintul e acolo mereu și noi sîntem în labirint. A fost fabricat de cineva. Labirintul e un centru — și te simți pierdut — cum mă simt eu mereu — într-un centru. Dar universul nu e un labirint. E un haos. Ziua, noaptea, amiaza, cele patru anotimpuri — toate acestea ne fac să credem că tot ce ne înconjoară nu e haos, că există un cosmos secret. Și că putem găsi un fir al Ariadnei.*

S — E posibil?

B — *Nu știu. Trebuie să-l căutăm. Cineva a zis că a găsi o soluție nu-i atît de important. Important e să cauți. Să cauți veșnic. Să cauți mereu, chiar și fără speranță. Poezia e o încercare de orientare — în lume — ca și știința. Cînd se vorbește de tehnică — și asta se face întruna — se vorbește ca despre ceva copleșitor. Cred că e neînțeleasă. E o invenție bună, chiar dacă face lucruri oribile ca bomba atomică . . . Eram la Buenos Aires cînd primul om a pus piciorul în lună și cineva m-a oprit pe stradă și mi-a spus entuziasmat: Am ajuns în lună. Adică noi oamenii. N-a spus nici rușii, nici americanii.*

S — Îi iubiți pe Jules Verne, pe Welles . . . și ați visat cu ei.

B — *Da, ei au privit cu mare îndrăzneală știința și viitorul.*

S — Cum ați reușit să-l convingeți pe Welles să vă împrumute mașina timpului? *(Zîmbește)* De la știința lor la poezie nu este decît un pas . . . Aș dori să vorbiți despre poezia dumneavoastră. V-am tradus cîteva poeme în românește . . .

B — *(Mă privește lung) Sper că le-ați ameliorat . . . Nu țin prea mult la poezia mea.*

S — Le-am lăsat așa . . .

B — *Poezia mea? Sînt fragmente, bruioane. Cred că poezia, în general, nu-i mai puțin misterioasă decît muzica. Ba poate e chiar mai misterioasă. Acolo sînt sunete. În poezie sînt sunete dar și idei, sugestii . . . Nu sînt un poet. Ci un om bătrîn care încearcă să fie poet. Dacă ar fi să aleg un poet dintre cei care-mi plac . . . dar de ce să aleg unul, cînd sînt atîția? Nu-mi place elocvența. Lucrurile sînt mereu aceleași. Iubirea, speranța, memoria, uitarea. Important e ce se face cu ele, cu această experiență. Cîteodată am impresia că se va întîmpla ceva, că va veni ceva. Întrevăd cîte ceva. Ce întrevăd cînd scriu e începutul și sfîrșitul. Nu știu ce se întîmplă între ele și aștept. Cînd eram tînăr credeam în metafore. Acum sînt convins că fiecare subiect vine cu estetica lui.*

S — Există o legătură între muzicalitatea unei limbi și muzicalitatea sugestiilor ce se găsesc în poezie? Eu cred că toate limbile sînt apte pentru poezie. Din păcate, nu toate se bucură de aceeași circulație.

B — *Am încercat în tinerețe să învăț franceza, pe care o vorbesc destul de rău. (E o figură de stil, desigur. Dialogul nostru se desfășoară în limba lui Voltaire și franceza domnului Borges e perfectă). Apoi am studiat germana, i-am citit pe Hölderlin, pe Heine . . . Am început să studiez anglo-saxona.*

S — Nu se poate spune că vă simțiți rău în limba spaniolă.

B — *Poate că nu e limba mea preferată. Acum, Maria Codama mă inițiază în limba japoneză.*

S — Știu. Ați numărat treptele și în japoneză . . .

B — *Sînt bătrîn, orb, și-mi rămîne doar exorcismul literaturii . . . Limba e o tradiție poetică . . . Toți poeții sînt importanți pentru crearea acestei tradiții . . . Desigur, importanța lor nu e egală, dar toți își au locul lor . . .*

S — Învățînd o limbă străină ne-o însușim cu acest halou de spiritualitate, de har, nu știu cum să-i zic, creat de frecventarea, întrebuințarea, șlefuirea ei de către poeți. Și pe mine mă atrage, în primul rînd, misterul inclus în poemele unei limbi necunoscute. O învăț ca să pot rosti în original niște sunete, niște rime. Întrebuințați multe cuvinte proprii în poeziile dumneavoastră. Asta creează dificultăți la traducere, mai ales cînd e vorba despre vers clasic.

B — *E adevărat. Însă așa îmi vine.*

S — Withman, de exemplu, e și el plin de nume proprii, poemele lui sînt vărgate de nume . . . La el acestea sînt mai degrabă repere. În poezia dumneavoastră cuvinte precum Spinoza, Urbino, sînt, cred eu, metafore — au valoare de material de construcție. Lirica dumneavoastră înseamnă erudiție — însă o erudiție în stare de emanație poetică . . . Erudiție clintită din locul ei. Ca o stîncă rostogolită și fixată pe buza unei prăpăstii. Neliniștită și iscoditoare, o erudiție pierdută . . . în labirint.

B — *Poate că e un alt fel de a vorbi despre mine. Caesar a scris războiul cu galii la persoana a treia. Nu zicea: eu am făcut asta ci: « Alors, le brave est arrivé » (Rizînd) Le brave era el.*

Tot așa generalul . . . (nu aud bine numele și nu vreau să-l întrerup) zicea: Generalui (cutare) mi-a transmis . . . Generalul . . . Generalul era bineînțeles el . . . (Rîde și mai cu chef) În general oamenii sînt foarte orgolioși . . .

S — Ca și generalii . . . Ca și poeții . . . Credeți în inspirație?

B — *Am mereu impresia de-a primi cadou gîndurile. Poe credea că poezia e o invenție intelectuală. Greșea, cu toate că a fost un mare poet. Cînd scriu, trebuie de multe ori să aleg între două versuri: unul e ce vreau eu să zic, celălalt e mai eufonic.*

S — Îl alegeți pe cel mai eufonic.

B — *Întocmai. Aleg cuvîntul care e mai puțin fidel gîndirii mele, dar e mai fidel eufoniei.*

JEAN AMADO, *Arca*, ciment de basalt și plumb, 1980

S — Dar asta nu se întîmplă în proza dumneavoastră.

B — *Nu. Încerc să traduc exact, cît mai exact gîndirea.*

S — Creația vă dă un echilibru?

B — *Cînd nu scriu, mă simt vinovat. Fatum-ul meu este de a scrie. Dacă nu scriu mă simt culpabil.*

S — Această stare de culpabilitate este creatoare.

B — *Dacă nu cauți un lucru nu-l găsești. Să-i dai memoriei o șansă. Poezia trebuie să se facă singură. În mod secret, subteran.*

S — Se vorbește de anumite obsesii în opera dumneavoastră. Tangoul, pumnalul, labirintul, tigrul. Ca niște semne heraldice ale unei dinastii lirice cu un singur reprezentant.

B — *Nu le-am căutat. Obsesia tigrului, de exemplu. Puteam să găsesc « leopard » sau « jaguar ». Dar am ales tigrul. Chesterton îl numea « Un simbol al unei teribile eleganțe ». « A symbol of owful elegance ». (După cîteva clipe) « An emblem of owful elegance ».*

S — M-a impresionat mult cuvîntul dumneavoastră rostit la inaugurarea congresului. Mi-au plăcut încordarea frazelor, modul, ca să zic așa, descoperit în care vă prezentați opera. Încercați s-o minimalizați, învăluind-o într-o tristețe a eșecului.

V-am auzit și altădată, la Morelia, în Mexic, și după aceea în Ciudad de Mexico. Spuneați că nici nu sînteți scriitor; că literatura dumneavoastră e un simulacru. Pe de altă parte, ceea ce izbește, în tot ceea ce așterneți pe hîrtie, e tocmai marea importanță pe care o acordați literaturii, cuvîntului, culturii ca o șansă a omenirii. Modul în care vă interesați de limbile moarte, de culturile fosile, de practicile pe cale de dispariție, de soarta cîte unui cuvînt din celtă sau islandeză. Toată această maree culturală, maree de spiritualitate, care palpită în paginile dumneavoastră mi se pare încurajatoare. O tensiune exemplară pentru scriitori.

B — *Dacă se vor arde bibliotecile, se vor face alte biblioteci. Vor apare alți scriitori — un nou Homer, un nou Vergiliu. Altfel, desigur. Destinul nostru e nostalgic. Literatura începe prin poezie și ajunge foarte greu la proză. Sper că numele meu va fi uitat. Poezia mea uitată.*

S — De ce, domnule Borges?

(Ridică din nou privirea și se uită în direcția mea. Ochii rămîn mereu limpezi, albaștri.)

B — *E și aceasta o speranță.*

A bătut cineva la ușă, semn discret că nu trebuie să-l obosesc prea mult. Mi-am închis carnetul de note, în care am notat doar cîteva din cele spuse de interlocutor.

De altfel, autorului *Cărții de nisip* îi place să vorbească, așteaptă prilejuri de a fi întrebat, e un vînat rar (pentru reporteri) căruia faptul de a se simți vînat îi crează un fel de voluptate. Singurătatea orbirii se compensează într-un monolog — dialog continuu, cu sine însuși. Nu acceptă prea des postura de intervievat. Faptul că mi-a dat un interviu a stîrnit oarecare senzație printre prietenii participanți la congres. « Ce ți-a spus Borges? » eram întrebat. Am avut de altfel privilegiul de a sta mai mult în preajma domniei sale, bucurîndu-mă de oarecare simpatie. Poate că reprezentam o lume mai puțin cunoscută, că scriu într-o limbă neolatină, incitantă pentru curiozitatea domniei sale, deschisă tuturor orizonturilor. Mă întreba ce au dat în românește anumite cuvinte din latină. Mă recunoștea după glas. Îmi zicea « Il romeno » « Ce mai faceți, domnule Borges? » « A, il romeno ». « Știți, în legătură cu importanța cuvintelor în vers. De exemplu în versul « Deșertul, stăpînit de lei » sună bine. Dar dacă ar fi fost « plin de lei », nu era mare lucru, nu? »

S — În edițiile succesive ale poeziilor schimbați mereu cîte un cuvînt, două. Studiind aceste schimbări, se pot vedea punctele nodale ale poeziei. Poemul e ca o hartă chinezească a centrilor nervoși din organism. Înfigînd, din loc în loc, cîte un cuvînt nou, faceți un fel de acupunctură lirismului.

B — *Cuvîntul e foarte important într-un vers. Mereu mi se pare că l-am pus pe cel mai palid.*

V-a plăcut ce a spus poetul ambasador Caranza: « Poezia este o activitate neeconomică de contemplare » și ea se opune « ambiției delirante a tehnicii ».

— *Totuși tehnica ne-a dus în lună! Cum se spune lună în românește?*

S — Luna.

B — *E mai frumos decît selene.*

Altădată, cînd coboram în sala de conferințe, la subsolul marelui hotel « Marrakech ».

— Atenție la scări. Sînt 4. Sînt 6, zice Maria.

B — *Cu o japoneză într-o parte și cu un român în alta, merg la sigur.*

— Și cu un senegalez în față, adăuga Charles Carrère.

Coboram cu mici pauze cîteva serii de trepte.

B — *(odihnindu-se) De ce au făcut sala atît de adîncă?*

S — Pentru a subpămînteni poezia. A o catacombiza.

B — *Am citit o poetă română... cum o chema?*

(Gîndul îmi zboară la cîteva poete posibile... Oare care dintre ele?) Carmen Sylva?

S — A, da. Ați citit-o probabil în nemțește...

B — *Demult, demult.*

S — Spuneți undeva: « Pentru un adevărat poet, orice moment al vieții, orice fapt ar trebui să fie intens poetic, de vreme ce, în mod profund, acesta-i adevărul » Trăiți totul la fel de intens?

B — *Dacă aș fi poet... Poate că am prins unele momente privilegiate. Am scris mult la tinerețe, ca să am ce corecta acum.*

S — Considerați poezia ca rodul unei dorințe, nu al unei împliniri. Dorința, năzuința, suferința sînt motorul inspirației — sau, altfel zis, pentru că sîntem lîngă Sahara, cămila ei... Ce ați dorit tot timpul?

B — *Și dorințele se schimbă.*

S — Se schimbă de la sine sau contribuim și noi la schimbarea lor?

B — *Sînt ca peisajele dintr-un tren. Mișcarea le împrospătează mereu — și pînă la urmă percepi monotonia.*

S — Oricum n-ați putea sta pe loc. E uimitoare viteza dumneavoastră de deplasare... Parcă sînteți în mai multe locuri în același timp. Plimbați pe glob o bibliotecă. Multe cărți aș spune aparente. Între coperțile unor autori sînt ascunse, de fapt, operele dumneavoastră. Citiți autorii preferați ca să vă regăsiți?

B — *Am prieteni foarte buni, printre antici, printre moderni.*

S — În cuvîntul dumneavoastră, ați recitat versuri dintr-un poet persan, apoi ceva dintr-un autor asiatic despre Himalaya, și-o strofă din Shakespeare. Spuneați: « aceste metafore, găsite cu secole în urmă, și în locuri diferite, sînt valabile și azi ».

B — *Le-am spus special, pentru că unii poeți de azi confundă poezia cu politica.*

Într-o seară am fost poftit să stau la aceeași masă. Cina s-a servit în sala de conferințe. În timp ce pe scenă se desfășura un frumos

spectacol de folclor marocan. Dansuri focoase cu pumnale, cu săbii, berberi în costume viu colorate, cîteva alegorii, o nuntă cu mireasa purtată pe sus de patru bărbați. I se explica ce se vede pe scenă. A urmărit spectacolul cu mult interes, în timp ce admiratorii veneau să-l întrebe cîte ceva. A participat la lucrările congresului. I-am sugerat cînd mai urcă la prezidiu să prindă o ocazie și să recite cîteva poezii. Niște prieteni poeți aveau magnetofoane și vroiau să-l înregistreze.

B — *Nu pot așa, nesolicitat. Roagă-mă dumneata din sală.* O mică, nevinovată complicitate.

•

La conferința de presă care a încheiat congresul, marele poet a stat rezemat în baston, la masa prezidiului, cam la margine, gînditor, ascultînd discuțiile poeților, ziariștilor, răspunsurile teoretice și de ordin practic date cu multă vervă și erudiție de Leopold Sédar Senghor, președintele congresului și neobositul secretar Mimmo Morina. A plecat apoi fără să spună un cuvînt. A mai rămas încă trei zile la Marrakech, profitînd de orele libere pentru a vizita acest oraș pe care ghidurile turistice îl numesc « perla deșertului ». În spatele lui, dincolo de giganticele ruine imperiale, păzite de palmieri înalți bombardați de valuri de lumină, începe Sahara. Asta se poate vedea și după cîrdurile de cămile. Picioarele lor, lungi catalige, cu genunchii umflați ca niște perne, din cauza deselor îngenunchieri, spre a putea încăleca turiștii, răscolesc nervoase nisipul la periferie, dincolo de oază, ca o invitație la aventură. Niște prieteni mi-au spus că silueta poetului a fost zărită, mereu în tovărășia tandră și energică a Mariei Codama, rătăcind, ba în piața Jamaa El Fna, și ascultînd povești din « O mie și una de nopți » la umbra moscheii al-Kutubiyya, ba în spatele unui îmblînzitor de șerpi. Bănuie cobra după intensitatea muzicii îmblînzitorului.

Borges — un personaj de Borges. Mereu în mișcare, derutînd punctele cardinale și fusul orar, în căutarea unor « analogii între lucruri neasemenea » — definiția pe care Aristotel o dădea metaforei, sau a « absolutului surprins în momentan ».

În legătură cu spontaneitatea-i fenomenală, un poet argentinian mi-a povestit, rîzînd, o întîmplare semnificativă. Se aflau la masă cu mai multe personalități. Tocmai i se adusese . . . nu știu ce fel de mîncare spaniolă pe bază de orez. Vine un ziarist și-n loc să-l întrebe de Milton, Keats sau Chesterton — spune:

— Domnule Borges, ce credeți despre acest orez?

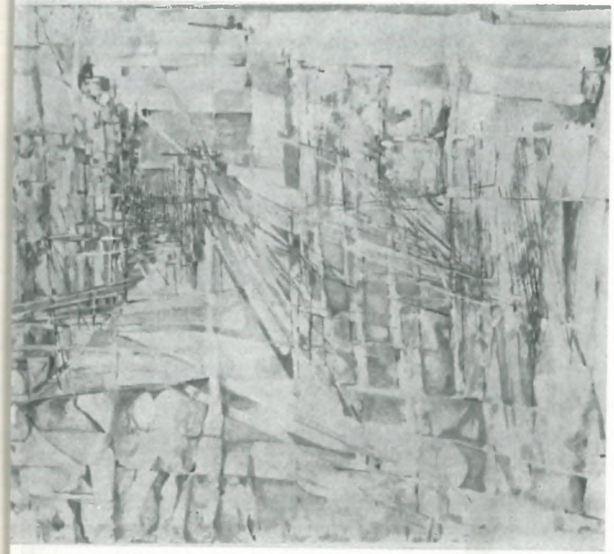
Borges îl privește o clipă și răspunde:

— E grozav ! Fiecare bob de orez și-a păstrat individualitatea sa.

În răspunsuri, unele într-adevăr fragmente și bruioane din proze, fiecare cuvînt rostit de Borges nu se sfărîmă de celelalte, ci își păstrează intactă individualitatea sa.

JEAN AMADO, *Prin nisip și sare*, ciment de bazalt, 1981

JEAN AMADO, *Caverne și carene*, desene



VIEIRA DA SILVA, *Omagiu lui Kafka — Intrarea în castel*, ulei pe pînză, 1950

JORGE LUIS BORGES

Poeme

în românește de

MARIN SORESCU

UN TRANDAFIR ȘI MILTON
ADAM CAST FORTH
EDWIGKEIT
EVERNESS
JAMES JOYCE
LAUDA UMBREI
LUNA

UN TRANDAFIR ȘI MILTON

Din trandafirii-generații care
umplură-adîncul timpului de ruguri,
aș vrea să scap doar unul de uitare,
unul umil și simplu dintre lucruri

ce-au dăinuit. Destinul mă răsfață
Cu-acest har rar de a numi candoare
floarea tăcută, cea din urmă floare,
ce Milton lin și-apropie de față

fără s-o vadă. Galben, stacojiu,
Alb trandafir, o tu, dintr-o grădină
uitată, magic lasă-acum să vină

trecutu-ți greu în versu-acesta viu
Dă-i smalț de sînge, aur sau ivoriu,
ca-n mîna lui în ceasul iluzoriu.

ADAM CAST FORTH

Grădină-aevea sau grădină-n somn ?
Mă-ntreb, în a luminii degradare,
Trecutul — și-i aproape-o consolare —
De-Adam — azi mizer — stăpînit, ca domn.

N-a fost cumva o impostură trează
a unui dumnezeu visat ? și imprecis
În minte mi-este clarul paradis,
dar știu că el există și durează,

deși nu pentru mine. Glodul gros
Pedeapsă mi-i, război, incestuos
Dintre Cain și Abel— spre-a răzbi.

Și totuși a iubi înseamnă mult,
Să fi atins cu-al inimii tumult
Grădina vie, fie doar o zi.

EWIGKEIT

Întoarce-n gura mea vechi vers și-l cerne
Să spună iar ce-a spus mereu, năprasnic
de la Seneca-n latineasca-i, groaznic
dicton: că totul este pentru vierme.

Cenușei palide dă-i iarăși grai
Cîntînd victorii, fastul destrămării
retoricei regine, în alai
peste stindardele înfumurării.

Nu astfel. Lutul meu ce-a-ncuvințat
Nu voi nega cu lașă delăsare.
Uitarea numai ea nu e uitare.

Va dăinui arzînd, neîncetat
Pierdutul meu avut, mai acătării:
această lună-n forja înserării.

EVERNESS

Un lucru-i de uitare la-adăpost:
Uitarea. Dumnezeu salvează
Metal și zgură și în gînd cifrează
Profetic lunile ce-or fi și-au fost.

Deja e totul. Multele reflexe
Pe care toată ziua le aprinzi
Cu chipul în oglinzi convexe
Și tot le vei mai pierde în oglinzi

Căci totul e o parte din diversul
Cristal ce ține minte: universul.
N-au capăt ale sale coridoare

Și porțile-ți sorb pasul, abia pus,
Dar dincolo de ele și de-apus
Vedea-vei Arhetipuri și splendoare.

JAMES JOYCE

Sînt două zile gemene-ntr-o zi,
de la inițiala zi, de ne-nțeles,
cînd Dumnezeu, teribil, a purces,
soroace, chinuri a prestabili

și pîn' la ziua-n care, ubic rîu,
timpul etern se-ntoarce-n sine lent,
stingîndu-și veșnicia în prezent,
un mîine, ieri, ce azi mi-s mie frîu.

Universală, între zori și-amurg
istoria. Din noapte, mi s-arată
drumul evreului, anihilată

Cartagina, Infernul, Glorii: curg.
Minie, Doamne, oasele-mi fragile
să pot urca pe culmea-acestei zile.

LAUDA UMBREI

Bătrînețea (după cum o numesc unii)
poate fi timpul fericirii noastre.
Animalul a murit sau aproape a murit.
Omul rămîne cu sufletul său.
Trăiesc printre forme luminoase și vagi
ce nu-s încă beznă.
Buenos Aires,
care înainte se rupea în mahalale
pînă la cîmpia fără de sfîrșit
s-a transformat în Recoleta, Retiro,
tulburele străzi ale lui Once
și precarele case vechi
pe care încă le mai numim Sur.
Veșnic viața mi-a fost cotropită de lucruri.
Democrit din Abdera și-a smuls ochii ca să poată gîndi.
Mie timpul mi-a fost Democrit.
Această penumbră e lentă și nu doare:
curge pe-un blînd povîrniș
și seamănă cu eternitatea.
Prietenii mei n-au față,
femeile sînt ce-au fost, iată, cu atîția ani în urmă,
cotiturile pot fi altele
paginile cărților n-au litere.
Toate astea ar trebui să mă-nspăimînte,
dar e în ele o dulceață, o întoarcere.
Din generațiile de texte cîte sînt pe pămînt
n-am citit decît vreo cîteva,
pe care continui să le citesc în memorie,
citind și transformînd.
Din Sud, din Est, din Vest, din Nord
converg drumurile care m-au adus
în centrul meu tainic.
Aceste drumuri au fost ecouri și pași
femei, bărbați, agonii, învieri,

zile și nopți,
răstimp între vise și vise,
fiecare infimă clipă a lui ieri
și a zilelor de ieri ale lumii,
neclintita spadă a danezului și luna persanului,
faptele morților,
împărțita iubire, cuvintele,
Emerson și zăpada și atîtea lucruri.
Acum le pot uita. Ajung în centrul meu,
la algebra mea și la cheia mea,
la oglinda mea.
Curînd voi ști cine sînt.

LUNA

Pentru MARIA KODAMA

Există atîta singurătate în acest aur.
Luna nopților nu mai e luna
văzută de primul Adam. Veacuri lungi
de veghe omenească o umplură
de plîns străvechi. Privește-o. Este oglinda ta.

JORGE LUIS BORGES ADOLFO BIOY CASARES

Scurte istorii extraordinare

Tălmăciri de CRISTINA HĂULICĂ

Notă preliminară

Una din numeroasele desfătări pe care le poate oferi literatura este plăcerea narativului. Cartea aceasta încearcă să-i propună cititorului cîteva exemple ale genului, referitoare fie la fapte imaginare, fie la fapte istorice. Am cercetat, în acest scop, texte ale diferitelor popoare și ale diferitelor epoci, fără a omite străvechile și generoasele izvoare orientale. Anecdota, parabola și povestirea își află găzduire aici, cu condiția, doar, de a fi concise.

Esența narativului — ne încumetăm să credem — se află, întreagă, în textele acestea; restul e episod ilustrativ, analiză psihologică, fericită sau inoportună podoabă verbală. Sperăm, iubite cititor, că paginile ce urmează te vor desfăta întocmai cum ne-au desfătat și pe noi.

J.L.B. și A.B.C.

Buenos Aires, 29 iulie 1953

Sentința

În noaptea aceea, la ceasul șobolanului, împăratul visă că ieșise din palat și că, în umbra nopții, se plimba prin grădină, sub copacii în floare. O făptură i se azvîrli deodată la picioare, cerîndu-i ocrotire. Împăratul binevoi să-i dea ascultare;

făptura îi spuse atunci că este un dragon, căruia astrele i-au dezvăluit cum că a doua zi, înainte de căderea nopții, Wei Cheng, ministru al împăratului, îi va reteza capul. În vis, împăratul jură să-l ocrotească.

Trezindu-se, împăratul întrebă unde se află Wei Cheng. I se răspunse că nu e la palat; împăratul trimise după el și ziua întreagă îl copleși cu treburi de tot soiul, spre a nu-i da timp să ucidă dragonul, iar către seară îi propuse să joace împreună o partidă de șah. Partida se arăta a fi lungă, ministrul era ostenit și, după o vreme, adormi.

Un bubuit zgudui pămîntul. Puțin după aceea năvăliră înlăuntru doi căpitani, purtînd un uriaș cap de dragon scăldat în sînge. Îl azvîrliră la picioarele împăratului și strigară: *A căzut din cer.*

Wei Cheng, trezit din somnul său, îl privi cu uimire și rosti: *Ce ciudat, tocmai visam că am ucis un dragon ca acesta.*

După WU CH'ENG-EN, 1280—1354

Nimicirea căpcăunilor

Viața unei seminții întregi de căpcăuni poate sălășlui în două albine. Taina a fost dezvăluită de un căpcăun unei prințese luate în robie, care se prefăcea a fi îngrijorată din pricină că acesta n-ar fi veșnic. Noi, căpcăunii, nu murim, îi spuse căpcăunul spre a o liniști. E drept că nu sîntem nemuritori, dar moartea noastră e legată de o taină pe care nici o ființă omenească n-o va putea ghici vreodată. Ți-o voi dezvălui, ca să nu suferi. Privește lacul din fața: în mijloc chiar, în cele mai adînci străfunduri, se află o coloană de cleștar, pe al cărei creștet, tot sub ape, se odihnesc două albine. Dacă un om ar izbuti vreodată să se cufunde în adîncuri și s-ar întoarce apoi pe țărm și-ar slobozi albinele amîndouă, toți căpcăunii ar pieri. Dar cine ar putea ghici taina aceasta? Nu te neliniști; poți să mă socotești nemuritor.

Prințesa îi dezvălui eroului taina. Acesta slobozi albinele și căpcăunii toți pieriră, fiecare în palatul său.

După LAL BEHARI DAY, *Folk Tales of Bengal*, Londra, 1883

Istoria Caeciliei Metella

L-am auzit pe Lucius Flacus, preot închinător zeului Marte, istorisind cele ce urmează: Caecilia, fiică a lui Metellus, dorea s-o mărite pe copila surorii sale și, după un străvechi obicei, merse cu ea într-o capelă spre a primi un semn prevestitor. Tînăra fată rămase în picioare, iar Caecilia se așeză, și trecu astfel o bună bucată de vreme fără a se auzi vreun glas. În cele din urmă, nepoata osteni și-i spuse Caeciliei: *Îngăduie-mi să mă așez o clipă. Desigur, draga mea,* zise Caecilia, *iată, îți las locul meu.*

Vorbele acestea erau însăși prevestirea, căci după scurtă vreme Caecilia muri, iar nepoata se mărită cu soțul rămas văduv.

După CICERO, *De divinatione*, I, 46

Întîlnirea

Ch'ienniang era fiica seniorului Ching Yi, funcționar din Hunan. Avea un văr numit Wan Chu, tînăr cu mintea ageră și chipeș la vedere. Crescuseră amîndoi laolaltă și, cum seniorul Chang Yi ținea mult la flăcău, spuse într-o zi că-l va îngădui drept ginere. Cei doi auziră făgăduiala și, cum fata era singură la părinți și n-avea alt prieten mai apropiat, iubirea începu să înflorească în inimile lor. Nu mai erau de mult copii și dragostea luă pentru ei înfățișări tot mai înflăcărate. Din nefericire, tatăl era singurul dintre toți care nu-și dădea seama de nimic. Într-o zi, un tînăr funcționar îi ceru mîna fiicei lui. Seniorul Chang Yi, nesocotind ori neamintindu-și vechea făgăduială, primi. Ch'ienniang, sfîșiată între iubirea ei aprinsă și ascultarea pe care-o datora tatălui său, era zdrobită de durere, iar tînărul era într-atîta de mîhnit încît hotărî să părăsească ținutul spre a nu-și vedea iubita măritată cu un altul. Născoci așadar o pricină neașteptată și îl vesti pe unchiul său că e silit să plece în capitală. Cum unchiul nu izbuti nicicum să-i schimbe hotărîrea, îi dădu bani și daruri de tot felul și oferi în cinstea lui o serbare de despărțire. Wang Chu, deznădăjduit, se zbuciumă cît fu noaptea de lungă iar în cele din urmă își zise că e mai bine, negreșit, să plece și să nu stăruie într-o iubire fără de speranță.

Într-o seară, așadar, Wang Chu se îmbarcă, și înaintase abia cîteva mile pe rîu în sus cînd noaptea începu să se aștearnă. Îi spuse atunci marinarului să lege barca pentru a poposi. Nu izbuti să adoarmă și, către miezul nopții, auzi pași care se apropiau. Se ridică și întrebă: « Cine umblă pe aici la ceas de noapte? » « Sînt eu, Ch'ienniang », sună răspunsul. Uimit și fericit, o ajută să urce lîngă el în barcă. Ea îi spuse atunci că totdeauna nădăjduise a-i fi soție, că tatăl ei se arătase nedrept față de el, însă că ea nu se putuse împăca de fel cu gîndul despărțirii. Se temuse, deasemeni, ca Wang Chu, singur pe meleaguri necunoscute, să nu se lase tîrît de ispitirea morții. De aceea, înfruntase disprețul celor din jur și mînia propriilor părinți și pornise în căutarea lui, cu gîndul de a-l urma oriunde ar fi voit s-o ducă. Bucuroși, își continuară împreună drumul spre Sseu-tch'ouan.

Se scurseră cinci ani de fericire, și ea îi dărui doi fii. Dar n-aveau nici o veste despre cei de acasă și Ch'ienniang se gîndea zilnic la tatăl său. Acesta era singurul nor care le umbrea fericirea. Nu mai știa dacă ai ei trăiesc sau nu și, într-o noapte, îi mărturisi lui Wang Chu tot chinul care nu-i da pace; și, mai mult chiar, deoarece părinții ei nu mai aveau și alți copii, se simțea vinovată de o gravă nerecunoștință. « Ai o adevărată inimă de fiică și te înțeleg întru totul », răspunse el. « S-au scurs cinci ani și nu cred să mai fie supărați pe noi. Să ne întoarcem acasă. » Ch'ienniang se înveseli și începură să pregătească întoarcerea, împreună cu copiii.

Cînd barca ajunse pe meleagurile unde se născuseră, Wang Chu îi spuse lui Ch'ienniang: « Nu știu ce fel de simțăminte vor fi nutrind acum părinții tăi. Îngăduie să mă duc eu întîi, spre a vedea cum stau lucrurile. » Zărind casa, simți cum inima bate să-i spargă pieptul. Wang Chu îl văzu pe socrul său, îngenunche, făcu o plecăciune și își ceru iertare. « Dar despre ce vorbești? S-au împlinit cinci ani de cînd Ch'ienniang zace în pat fără a ști de nimic și de nimeni. Nu s-a ridicat nici măcar o dată. »

« Nu născocesc », spuse Wang Chu. « E teafără și ne așteaptă în barcă. »

Ching Yi nu știa ce să creadă și trimise două slujnice s-o vadă pe Ch'ienniang. O aflară în barcă, așezată, frumos împodobită și voioasă, ba chiar le rugă să spună toate cele de cuviință părinților ei. Neputînd să-și creadă ochilor, slujnicele se întoarseră acasă, iar uimirea lui Chang Yi spori și mai mult. Între timp, bolnava auzise veștile, părea a se fi eliberat de suferința ei și în ochi îi licărea o lumină. Se ridică din pat și se îmbrăcă în fața oglinzii. Zîmbind și fără a rosti o vorbă, se îndreptă spre barcă. Cea care se afla la țărm pornise între timp spre casă și cele două se întîlniră pe drum. Se îmbrățișară și atunci trupurile amîndouă se contopiră, nerămînînd decît o

singură Ch'ienniang, tînără și frumoasă ca întotdeauna. Părinții ei se veseliră, dar porunciră slujitorilor să păstreze taina, pentru a nu isca bîrfeli și vorbe.

Vreme de peste patruzeci de ani, Wang Chu și Ch'ienniang trăiră laolaltă fericiți.

Istorisire din vremea dinastiei T'ang,
618—906

Visul lui Chuang Tzu

Chuang Tzu a visat că era un fluture, iar la trezire nu mai știa dacă el însuși este un om care a visat că era fluture, sau este un fluture care visează, acum, că-i om.

După HERBERT ALLEN GILES,
Chuang Tzu, 1889

Cerbul ascuns

Un tăietor de lemne din ținutul Cheng întîlni pe cîmp un cerb speriat și îl ucise. Pentru ca nimeni altcineva să nu-l găsească, îngropă cerbul în pădure și îl acoperi cu frunze și cu crengi. Însă la scurtă vreme după aceea uită locul în care îl acunsese și socoti că totul se petrecuse doar în vis. Povesti tuturor cele întîmplate, ca și cum ar fi fost, într-adevăr, un vis. Unul din cei care îl ascultară porni să caute cerbul ascuns și îl găsi cu ușurință. Îl duse acasă și-i spuse nevestei:

— Un tăietor de lemne a visat că vînase un cerb și a uitat unde îl ascunsese și, iată, l-am găsit eu acum. Omul acela este un visător.

— Poate că tu vei fi visat că ai întîlnit un tăietor de lemne care vînase un cerb. Crezi că a existat într-adevăr un tăietor de lemne? Însă cum cerbul se află aici, în fața noastră, visul tău trebuie să fi fost adevărat, zise femeia.

— Chiar dacă este adevărat că eu am găsit cerbul datorită unui vis, răspunse bărbatul, la ce să ne mai batem capul pentru a afla care dintre noi a visat?

În seara aceea, tăietorul de lemne se întoarse acasă tot cu gîndul la cerb, și visă într-adevăr, și în vis i se arătă locul unde ascunsese cerbul și i se arătă și omul care îl găsise. În zori se duse acasă la acela și găsi cerbul. Întoarseră pe toate fețele întîmplarea și apoi porniră la judecător ca să le facă el dreptate. Judecătorul îi spuse tăietorului de lemne:

— Tu ai vînat într-adevăr un cerb și ai crezut că-i doar un vis. După aceea ai visat, dar ai crezut că e realitate. Celălalt a găsit cerbul și acum pretinde că-i al său, însă femeia lui socotește că el a visat, doar, că ar fi găsit un cerb pe care altul îl vînase. Așadar, nimeni n-a vînat cerbul. Însă cum cerbul se află aici de față, cel mai bun lucru e să-l împărțiți.

Întîmplarea ajunse la auzul regelui din Cheng și regele din Cheng rosti:

— Iar judecătorul acela nu va fi visat, oare, că împarte un cerb?

După LIEHTSE, anul 300

Brahmanii și leul

Trăiau undeva, într-un sat, patru brahmani care erau toți prieteni. Trei dintre ei atinseseră pragul de sus al cunoașterii îngăduite muritorilor, însă erau lipsiți de cumpătare. Cel de al patrulea nu punea preț pe învățătură; dar dovedea, în schimb, minte și chibzuință. Într-o zi se adunară toți patru. *La ce ne folosesc darurile noastre*, spuseră ei, *dacă nici nu călătorim, nici nu ne bucurăm de mărinimia regilor, nici nu agonisim averi? Înainte de toate, să călătorim.*

Însă după ce merseră o bucată de drum, cel mai vîrstnic din ei zise:

— Unul din noi, cel de al patrulea, e un neștiutor, și n-are decît minte. Fără învățătură, numai cu mintea care i-a fost dată, nimeni nu poate dobîndi ocrotirea regească. Așadar, nu vom împărți cu el cele agonisite de noi. Să se întoarcă din drum.

Cel de al doilea zise:

— Mintosul meu prieten, ești întru totul lipsit de învățătură. Întoarce-te acasă.

Cel de al treilea zise:

— Nu se poate să ne purtăm astfel. De cînd eram copii ne-am jucat împreună. Vino cu noi, iubite prieten. Vei avea partea ta din tot ce vom agonisi.

Își continuară drumul și, într-o pădure, găsiră oasele unui leu. Unul dintre ei spuse:

— Iată un bun prilej pentru a ne folosi învățătura. Avem în fața noastră un animal mort; să-l readucem la viață.

Cel dintîi spuse:

— Eu știu să alcătuiesc scheletul.

Cel de al doilea spuse:

— Eu pot să-l întrupez, punîndu-i la loc pielea, carnea și sîngele.

Cel de al treilea spuse:

— Eu știu să-i dau viață.

Cel dintîi alcătui scheletul, cel de al doilea îi puse la loc pielea, carnea și sîngele. Al treilea se pregătea tocmai să sufle asupra lui duhul vieții, cînd omul cel cu minte zise:

— Este un leu. Dacă o să-i dați viață, o să ne ucidă pe toți.

— Ești tare neînvățat, răspunse unul din ceilalți. Eu nu vreau să zădărnicesc lucrările învățăturii.

— Dacă-i așa, răspunse omul cel cu minte, așteaptă să mă sui în copacul acela.

Cînd se sui, ceilalți dădură viață leului; acesta se ridică și îi ucise pe toți trei. Omul cel cu minte așteptă ca leul să se îndepărteze, iar apoi coborî din copac și se întoarse acasă.

Panchatantra

Visul

Murray avu un vis.

Psihologia șovăie ori de cîte ori își propune să explice aventurile eu-lui nostru imaterial de-a lungul hoinărelilor lui pe tărîmul visului, acest « frate geamăn al morții ». Relatarea ce urmează nu încearcă a fi explicativă: ea se va limita să înregistreze visul lui Murray.

Una din fazele cele mai enigmatice ale acestei lumi a visului se referă la faptul că evenimente ce par a se desfășura vreme de luni sau ani se petrec în minute ori clipe.

Murray aștepta în celula sa de condamnat la moarte. Un bec electric atîrnat de tavanul coridorului îi lumina masa. Pe o foaie de hîrtie albă o furnică alerga de la un capăt la altul, iar Murray îi bloca trecerea cu ajutorul unui plic. Electrocutarea urma să aibă loc la ora 9 seara. Murray surîse privind zbuciumul celei mai înțelepte dintre insecte.

În pavilion mai erau acum, în afară de el, șapte condamnați la moarte. De cînd se afla aici, alți trei fuseseră deja luați: primul, zbătîndu-se înnebunit ca un lup

prins în laţ; al doilea, nu mai puţin nebun, înălţînd către cer o ipocrită devoţiune; al treilea, un biet mişel ce leşinase, trebuind a fi transportat pe o targă. Se întrebă cum vor răspunde, oare, în numele său, inima, picioarele şi trăsăturile feţei; pentru că aceasta avea să fie noaptea lui. Îşi făcu socoteala că nu lipseşte mult pînă la ora nouă.

De partea cealaltă a coridorului, în celula din faţă, era închis Carpani, sicilianul care îşi ucisese iubita şi apoi pe cei doi poliţişti veniţi să-l aresteze. De multe ori jucaseră împreună dame, de la o celulă la alta, strigîndu-şi fiecare mutările către un adversar invizibil.

Intensul glas răsunător, de o indestructibilă calitate muzicală, strigă acum spre el:

— Cum vă simţiţi, domnule Murray? Bine?

— Foarte bine, Carpani, răspunse Murray calm, îngăduind furnicii să se urce pe plic şi aşezînd-o apoi cu grijă pe pardoseala de piatră.

— Bravo, domnule Murray. Bărbaţii ca noi trebuie să ştie să moară ca bărbaţii. Săptămîna viitoare o să fie rîndul meu. Bravo. Amintiţi-vă, domnule Murray, că eu am cîştigat ultima partidă de dame. Poate că o să mai jucăm vreodată.

Gluma de-a dreptul stoică a lui Carpani, urmată de un hohot asurzitor, avu asupra lui Murray un efect mai de grabă încurajator; nu-şi putea alunga, însă, gîndul că lui Carpani îi mai rămînea, totuşi, o săptămînă de viaţă.

Deţinuţii auziseră scrîşnetul sec al zăvoarelor cu care se deschidea uşa de la capătul coridorului. Trei inşi înaintară spre celula lui Murray şi o descuiară. Doi erau paznici; celălalt era Frank — nu, Frank era înainte, acum i se spunea reverendul Francisco Winston —, prieten şi tovarăş al anilor săi de mizerie.

— Am izbutit să obţin permisiunea de a-l înlocui pe duhovnicul închisorii, spuse el, strîngînd mîna lui Murray.

În mîna stîngă ţinea o mică biblie întredeschisă.

Murray schiţă un zîmbet slab şi rîndui pe masă cîteva cărţi şi un stilou. Ar fi vrut să vorbească, dar nu ştia ce să spună. Deţinuţii numeau acest pavilion de douăzeci şi trei de metri lungime şi nouă metri lăţime, Drumul Paradisului. Obişnuitul gardian al acestui Drum al Paradisului, un ins enorm, stîngaci şi cumsecade, scoase din buzunar un clondir de whisky şi i-l oferi lui Murray, spunînd:

— Aşa e obiceiul, ştiţi. Toţi trag o duşcă, să mai prindă curaj. N-au cum să cadă la darul beţiei.

Murray sorbi lung.

— Bravo, spuse gardianul. Un calmant zdravăn şi totul o să meargă bine.

Ieşiră în coridor şi toţi cei şapte condamnaţi o ştiură. Drumul Paradisului este o lume dincolo de lume şi, dacă unul dintre simţuri e împiedicat să lucreze, el e înlocuit cu altul. Toţi condamnaţii ştiau că e aproape ora nouă, şi că la ora nouă Murray va fi condus la scaunul electric. Există, pe multele străduţe ale Paradisului, o ierarhie a crimei. Omul care omoară bărbăteşte, în febra luptei, dispreţuieşte şobolanul uman, păianjenul şi şarpele. De aceea, dintre cei şapte condamnaţi, numai trei îi strigară lui Murray rămas bun, cînd se îndepărta spre capătul coridorului, flancat de doi paznici: Carpani, apoi Marvin, care, încercînd o evadare, ucisese un gardian şi, în sfîrşit, Bassett, hoţul, care fusese nevoit să ucidă pentru că un controlor, în tren, nu voise să ridice mîinile la somaţia lui. Ceilalţi patru păstrau o tăcere umilă.

Murray se minuna de propria-i seninătate, care atingea aproape indiferenţa. În încăperea execuţiilor se aflau cam douăzeci de persoane, slujbaşi ai închisorii, ziarişti şi curioşi care . . .

Aici, la jumătatea unei fraze, visul a fost întrerupt de moartea lui O. Henry. Cu toate acestea, cunoaştem finalul: Murray, acuzat şi convins de asasinarea iubitei sale, îşi înfruntă destinul cu o inexplicabilă seninătate. Este condus la scaunul electric. Este legat. Deodată, încăperea, spectatorii, preparativele pentru execuţie încep să-i pară ireale. Fulgerător îi încolţeşte gîndul că este victima unei erori cumplite. Pentru ce a fost legat de scaunul acesta? Ce-a făcut el? Ce crimă a comis? Se trezeşte: alături se află soţia şi copilul. Înţelege atunci că asasinatul, procesul, sentinţa de moarte, scaunul electric nu sînt decît un vis. Tremurînd încă, sărută fruntea soţiei. În clipa aceea, e electrocutat.

Execuţia întrerupe visul lui Murray.

După O. HENRY

Făgăduiala regelui

Tostig, frate cu regele saxon al Engliterei — Harold, fiu al lui Godwin —, rîvnea puterea şi dobîndise reazemul lui Harald Sigurdarson, regele Norvegiei. (Acesta luptase la Constantinopol şi în Africa; stindardul său se numea Landöda, Urgia Pămîntului; a fost, totodată, şi un poet faimos.) Cu o oştire norvegiană, el debarcă pe coasta dinspre soare-răsare şi cuceri castelul de la Jorvik (York). Spre miazăzi de Jorvik, îi înfruntă oastea saxonă. Douăzeci de călăreţi se îndreptară spre şirurile năvălitorilor; oamenii, ca şi caii, erau înveşmîntaţi în zale. Unul din călăreţi strigă:

— Se află aici contele Tostig?

— N-ascund că m-aş afla aici, răspunse contele.

— Dacă într-adevăr eşti Tostig, spuse atunci călăreţul, am a-ţi vesti că fratele tău îţi dăruieşte iertăciune, prietenia sa, şi o a treia parte din regat.

— Dacă primesc, întrebă Tostig, ce-i va da regele lui Harald Sigurdarson?

— N-a uitat nici de el, răspunse călăreţul. Lui îi va da şase picioare din ţărîna Engliterei şi, fiind atîta de înalt, îi va dărui încă unul.

— Atunci, răspunse Tostig, spune-i regelui tău că vom lupta pînă la moarte.

Călăreţii plecară. Harald Sigurdarson întrebă, gînditor:

— Cine era cavalerul acesta care a vorbit atît de iscusit?

— Harold, Fiu al lui Godwin . . .

Înainte de a fi apus soarele acelei zile, oastea norvegiană a fost înfrîntă. Harald Sigurdarson a pierit în bătălie şi tot astfel contele Tostig.

După capitolul XCI al celei de a zecea Cărţi din *Heimskringla*

Opera şi poetul

Poetul hindus Tulsi Das zămislise cîndva gesta lui Hanuman şi a oştirii lui alcătuite din maimuţe. Ani mai tîrziu, un rege îl întemniţă într-un turn de piatră. În taină, poetul începu să cugete adînc, iar din cugetările sale se iscară Hanuman şi oştirea-i de maimuţe şi ei cucerirà cetatea şi năvăliră apoi în turn şi îl eliberară.

După R. F. BURTON, *Indica*, 1887

Castelul

Astfel sosi în faţa unui imens castel, pe al cărui frontispiciu stătea scris: *Nu aparţin nimănui, şi apaţin tuturor; înainte de a fi intrat, te aflai deja aici, vei rămîne aici şi atunci cînd vei ieşi.*

DIDEROT, *Jacques Le Fataliste*, 1773

Statua

Statua zeiței, în Sais, purta această enigmatică inscripție: *Sînt tot ce a fost, tot ceea ce este, tot ceea ce va fi, și nici un muritor (pînă acum) nu mi-a ridicat vălul.*

PLUTARH, din cel de al noulea paragraf al tratatului *Despre Isis și Osiris*

Întîmpinare

În insulele Canare se înălța o imensă statuă de bronz, a unui cavaler care arăta, cu spada sa, înspre Apus. Pe soclu stătea scris: *Înapoi. Dincolo de mine nu mai există nimic.*

După R. F. BURTON, *O mie și Una de Nopți*, II, 141

Umbra jocului

Într-una din istoriile ce alcătuiesc seria *Mabinogion*-ilor, doi regi potrivnici joacă împreună șah, în vreme ce, într-o vale apropiată, oștile lor se înfruntă vrînd să se nimicească. Sosesc vestitori ce aduc știri despre mersul bătăliei; regii nu par să-i ia în seamă și, înclinați asupra tablei de argint, mută piese de aur. Treptat se deslușește că soarta bătăliei urmează întocmai soarta jocului. Către seară, unul din cei doi regi răstoarnă tabla de șah, pentru că a fost înfrînt și, puțin după aceea, un călăreț aduce vestea: Oștirea ta se risipește, ai pierdut regatul.

După EDWIN MORGAN, *The Week-End Companion to Wales and Cornwall*, Chester, 1929

Umbra jocului

Cînd francezii au asediat capitala Madagascarului, în 1893, preoții au participat și ei la apărare jucînd *fanorona**, iar regina și poporul urmăreau cu mai intensă înfrigurare această partidă, ce se juca, după cum o cereau riturile, pentru asigurarea biruinței, decît înseși străduințele oștirii.

După CELESTINO PALOMEQUE, *Cabotaj de-a lungul Mozambicului*, Porto Alegre, *sine data*

Profetul, pasărea și lațul

Istorisește o tradiție israelită că un profet trecea pe lîngă un laț întins; o pasăre aflată în apropiere îi spuse: *Profet al domnului, ai mai văzut vreodată, în toată viața ta, un om atîta de nerod ca cel ce-a întins lațul acesta spre a mă prinde pe mine, și l-a pus drept în văzul meu?* Profetul se îndepărtă. La întoarcere, găsi pasărea prinsă

* *Fanorona* — joc asemănător șahului *(N.A.)*

în laț. *Cum asta*, exclamă, *Dar ce-mi spuneai mai adineauri? Profete*, răspunse pasărea, *cînd clipa cea scrisă sosește, nu mai avem nici ochi și nici urechi.*

După AH'MED ET TORTUCHI, *Siradj el Moluk*

Palma

Au viețuit pe lume și femei trădătoare, cum a fost Preafrumoasa Halgerda. Trei soți a avut Preafrumoasa, și tuturor le-a pricinuit moartea. Ultimul dintre ei a fost Gunnar de Lithend, cel mai viteaz și cel mai pașnic dintre bărbați. Odată, însă, făptuind ea un lucru josnic, a lovit-o cu palma. N-avea să-l ierte Halgerda niciodată. După mulți ani, dușmanii le împresurară castelul. Porțile erau ferecate; castelul, cufundat în tăcere. Unul dintre năvălitori se cățără pînă la deschizătura unei ferestre și Gunnar îl străpunse cu lancea.

— Se află Gunnar în castel? întrebară ceilalți.

— El, n-aș ști să vă spun, dar lancea lui, neîndoielnic, spuse rănitul, și își dădu suflarea din urmă cu această glumă pe buze.

Gunnar îi ținu la distanță cu săgețile sale dar, în cele din urmă, unul dintre dușmani îi tăie coarda arcului.

— Țese-mi o coardă din cosițele tale, îi spuse el atunci femeii lui, Halgerda, ale cărei plete lungi erau strălucitoare și aurii.

— De asta depinde viața ta? întrebă ea.

— Da, răspunse Gunnar.

— Atunci mă voi gîndi la palma pe care mi-ai dat-o și voi privi cum mori.

Și astfel muri Gunnar, înfrînt de dușmanii cei mulți, și îl uciseră apoi și pe Samr, cîinele său, dar nu înainte ca Samr să fi ucis un om.

După ANDREW LANG, *Essays in Little*, 1891

Comoara

Fratele meu începu să izbească din nou, aproape mînios, în zidul răsunător. Mai dădu o lovitură, ce se auzi precum un tunet din adîncuri. Crăpături neașteptate se desenară pe zid și, dintr-o dată, ca și cum tîrnăcopul ar fi nimerit piatra-cheie, blocuri de mărimi diferite se desprinseră laolaltă și un gol, întunecat și prăfos, se căscă în fața noastră. La început nu deslușirăm decît un fel de umbră înlăuntrul întunericului, o porțiune mai neagră decît restul beznei. Nerăbdător, fratele meu lărgi deschizătura și apropie o lampă. Atunci îl văzurăm, stătea în picioare, țeapăn și împodobit. Izbutirăm să deslușim, pentru o clipă doar, opulentul său veșmînt de brocart, strălucirea bijuteriilor, mîna ca un mănunchi de oase adunate în jurul unui crucifix de aur, craniul pămîntiu susținînd o mitră din cale-afară de înaltă. Crescu și mai mult în lumina pe care fratele meu o apropie și apoi, fulgerător, tăcut și preschimbîndu-se în pulbere, episcopul se nărui. Oasele erau acum pulbere, și tot în pulbere se prefăcuseră mitra și mantia episcopală. Grele, funeste, fără moarte, odoarele erau în clipa aceea ale noastre.

Mă voi mulțumi să spun, doar, că acea comoară — pe care am vîndut-o cu răbdare și spor — cuprindea mai multe inele episcopale, opt minunate potire pentru împărtășanie incrustate cu pietre scumpe, grele artofoare, îmbelșugate crucifixe, un săculeț din inima Perú-ului, plin cu străvechi monede și imense medalii de aur.

Apoi, nu știu nici eu din care pricină am simțit nevoia de a ne despărți atît de grabnic. Istoria ulterioară a fratelui meu îmi este cunoscută deoarece el însuși mi-a povestit-o nu demult, întretăiat și plictisit. Pornise întîi cu multă chibzuință, păzindu-și bine partea; curînd, și aproape fără voie, își mai spori încă avutul. Se îmbogăți, se însură, avu copii, se îmbogăți mai mult, ajunse pe cele mai înalte culmi. Și apoi, deodată, văzu cum bogățiile începeau să i se risipească și, din cîte am ghicit, cum plăcerea de a le acumula, atît de vie pînă atunci, se risipea și ea. Sfîrși prin a rămîne fără un ban. Așa e și acum, nepăsător.

Eu, dimpotrivă, am început prin a-mi cheltui partea. Nu știu dacă am spus deja că sînt — sau am crezut a fi — pictor și că, în epoca descoperirii acelei tainice firide, începeam, tocmai, să deprind meșteșugul desenului în clasele academiei din orașul natal. Era firesc, așadar, să menesc acei bani împlinirii vocației mele. Am pornit într-o lungă peregrinare prin Europa, căutîndu-l cu înfrigurare pe cel care mi-ar fi putut deveni învățător. De la Paris am trecut la Veneția, de la Veneția la Madrid. Și acolo m-am oprit, mai mult de doisprezece ani. Acolo am izbutit să-l întîlnesc pe adevăratul meu Maestru și am lucrat și mi-am dus viața și mi-am petrecut anii alăturea de el. Și am făcut chiar progrese. În chipul cel mai tainic, pentru că tainic era întregu-i fel de a fi, mi-a împărtășit tot meșteșugul său. Am învățat tehnica lui, ca și concepția despre realitate; am izbutit să văd culorile pe care le vedea, mîna mea s-a mișcat odată cu a lui. Maestrul meu m-a învățat tot ce știa și, poate, chiar mai mult de atît; ajunsesem să cred, uneori, că noțiunile pe care mi le insufla erau, în mod prodigios, zămislite de el chiar atunci. În sfîrșit, veni ziua în care el îmi socoti ucenicia încheiată; cu durere, am fost nevoit să mă despart de Maestrul meu.

La cîteva luni, doar, după întoarcerea acasă, am început să simt acea neagră îndoială: că nu sînt un bun pictor. Cunoscusem, fără mult interes, alți pictori; văzusem, disprețuitor, alte tablouri. Însă acum, pe nesimțite, o neliniște mi se așezase în suflet. Chinuit, sfîșiat de propria mea neîncredere, hotărîi să-mi desfășor opera întreagă în fața lumii. Pe de altă parte, Maestrul meu mi-o îngăduise la despărțire. Și astfel, mi-am expus lucrările. Rezultatul a fost că unii, puțini la număr, au declarat pictura mea de neînțeles; cei mai mulți, însă, au găsit-o banală. Am înțeles, oricum, că ea nu prețuia nimic, iar eu nu eram, cîtuși de puțin, un artist. I-am scris vechiului meu Maestru, o dată, încă o dată; n-am mai aflat nimica despre el.

Deznădăjduit, am început atunci să bîntui de unul singur înlăuntrul casei mele, asemenea unui copil, ori unui prizonier. Străbăteam neîncetat vastele-i încăperi, coridoarele adînci. Într-o zi, cineva din ai casei m-a întrebat dacă n-aș vrea să vizitez odaia aceea ale cărei ziduri, din pricina unei povești întîmplător auzite, le năruisem odinioară. Pe zidul sepulcral, tocmai la capătul acelei case de mai bine de un veac, fusese atîrnat, din superstiție ori inocență, un portret, despre care nu mai știu cine spuse că l-ar înfățișa chiar pe episcopul zidit. Îl găsiseră, îmi povestiră, la scurtă vreme după plecarea mea.

Se făcuse noapte cînd m-am dus să văd tabloul și a trebuit să iau cu mine un sfeșnic. Îmi aduc aminte că l-am ridicat cu grijă de-a lungul asprului perete și că portretul s-a luminat în toată amploarea lui. Părea că retrăiesc scena dintîi: am văzut aceeași mantie aurită, aceeași mitră foarte înaltă. Însă în tablou totul părea, în mod ironic, mai real. Am privit atunci cu luare aminte ce nu-mi mai aminteam, ce nu știam, și abia în clipa aceea am descoperit că episcopul avea chipul Maestrului meu, că era însuși Maestrul meu.

După MARCIAL TAMAYO, Buenos Aires, iulie 1953

Amenințarea morții

Un tînăr grădinar persan îi spuse principelui său:

— Salvează-mă! În dimineața asta m-am întîlnit cu Moartea. Ea mi-a făcut un semn de amenințare. La noapte aș dori, printr-o minune, să ajung tocmai la Ispahan.

Mărinimosul principe îi împrumută caii săi. Spre seară, întîlni Moartea pe o alee a grădinii și o întrebă:

— De ce l-ai amenințat azi dimineață pe grădinarul nostru?

— N-a fost un semn de amenințare, ci de surpriză. Căci îl vedeam în zorii zilei la o asemenea distanță de Ispahan, știind că tocmai de la Ispahan va trebui să-l iau la noapte.

După JEAN COCTEAU, *Le Grand Écart*

Ubicuitate (1)

Ieșind din orașul Sravasti, Buda fu nevoit să străbată o cîmpie întinsă. Din diferitele lor ceruri, zeii îi aruncară umbreluțe pentru a-l ocroti de soare. Spre a nu-i dezamăgi pe binefăcătorii săi, Buda se multiplică politicos și fiecare dintre zei putu să vadă, din cerul în care se afla, cîte un Buda ce înainta cu umbreluța dăruită de el.

După M. WINTERNITZ, *Indische Litteratur*, 1920

Ubicuitate (2)

O versiune culeasă de Sir William Jones voiește ca un zeu din Industan, pe care solitudinea îl necăjea nespus, să fi cerut unui alt zeu să-i dăruiască una din cele 14.516 femei ale sale. Soțul încuviință cu aceste vorbe: « Să fie a ta aceea pe care ai s-o găsești singură. » Lipsitul străbătu cele 14.516 palate; în fiecare dintre ele, doamna se afla, însă, cu stăpînul vieții ei.

Acesta se multiplicase de 14.516 ori, și fiecare din femei era convinsă că este singura în a se bucura de dărnicia lui.

După S. J., SIMAO PEREYRA, *Patruzeci de ani pe malurile Gangelui*, Goa, 1887

Neîndemînare

Se povestește:

Rabinul Elimelekh cina împreună cu ucenicii săi. Slujitorul îi aduse un castron cu supă. Rabinul îl răsturnă și supa se împrăștie pe masă. Tînărul Mendel, care avea să devină rabin de Rimanov, exclamă:

— Ce-ai făcut, învățătorule? Vom fi azvîrliți cu toții în temniță.

Ceilalți ucenici zîmbiră și ar fi rîs chiar cu poftă dacă prezența învățătorului nu i-ar fi stînjenit. Acesta, însă, nu schiță nici un zîmbet. Clătină doar din cap și i se adresă lui Mendel:

— N-ai teamă, fiul meu.

După cîtava vreme se află că în acea zi un edict îndreptat împotriva evreilor din toată țara îi fusese dus împăratului spre a fi semnat. În repetate rînduri împă-

ratul luase în mînă pana, însă de fiecare dată cîte ceva îl întrerupsese. În cele din urmă, izbuti să semneze. Întinse mîna către vasul în care se afla nisipul pentru uscat cerneala, dar din greşeală apucă, în locul acestuia, călimara şi o răsturnă peste hîrtie. Atunci rupse hîrtia în bucăţi şi porunci să nu-i mai fie adusă niciodată.

După MARTIN BUBER

Lotusul Alb

A fost odată, în vremuri vechi, în China, un om ce venera Lotusul Alb. Mulţi, doritori să stăpînească meşteşugul magiei, îl luară drept învăţător.

Într-o zi, magul dori să iasă. Aşeză atunci în tindă o ceaşcă mare acoperită cu o altă ceaşcă, la fel de mare, şi le ceru ucenicilor s-o păzească. Le porunci să nu descopere cumva ceştile şi să nu iscodească ce se află înlăuntru.

Abia se îndepărtase, cînd ucenicii ridicară capacul şi văzură că în ceaşcă se afla apă curată şi în apă o corăbioară din paie, cu catarge şi pînze. Miraţi, o împinseră cu degetul. Corabia se răsturnă. Grabnic o întoarseră la loc şi acoperiră din nou ceaşca.

Magul apăru pe dată şi-i întrebă:

— De ce nu mi-aţi dat ascultare?

Învăţăceii se ridicară în picioare şi tăgăduiră. Magul rosti:

— Corabia mea a naufragiat pe ţărmul Mării Galbene. Cum de îndrăzniţi să mă înşelaţi?

Într-o seară, aprinse într-un colţ al grădinii o flăcăruie. Le porunci s-o ocrotească de vînt. Trecuse cea de a doua veghe şi magul nu se întorsese. Osteniţi şi copleşiţi de somn, învăţăceii se culcară şi adormiră. A doua zi, flacăra se stinsese. O aprinseră din nou.

Magul apăru deîndată şi le spuse:

— De ce nu mi-aţi dat ascultare?

Ucenicii tăgăduiau şi de rîndul acesta:

— Cu adevărat, n-am dormit nici o clipă. Cum ar fi putut flacăra să se stingă?

Magul răspunse:

— Cinsprezece leghe am rătăcit în bezna deşerturilor tibetane şi acum voiţi să mă înşelaţi.

Vorbele acestea îi înspăimîntară pe ucenici din cale-afară.

După RICHARD WILHELM, *Chinesische Volksmaerchen*, 1924

Cartea ocrotitoare

Cărturarul Wu, din Ch'iang Ling, îl ofensase pe magul Chang Ch'i Shen. Convins că acesta va încerca să se răzbune, Wu stătu treaz toată noaptea, citind, la lumina lămpii, Cartea cea sfîntă a Transformărilor. Deodată se auzi o pală de vînt ce dădu roată casei, şi în uşă se ivi un războinic, ameninţîndu-l cu lancea. Wu îl doborî cu cartea. Cînd se apleacă pentru a-l privi mai bine, văzu că nu era decît o figură decupată în hîrtie. O puse între filele cărţii. Puţin după aceea intrară doi spiriduşi răi, cu feţe negre şi rotind securi. Cînd Wu îi doborî cu cartea, văzu că şi aceştia erau tot figuri din hîrtie. Wu îi puse între file, aşa cum făcuse şi întîia oară. Spre miezul nopţii, o femeie, plîngînd şi gemînd, ciocăni în uşă:

— Sînt nevasta lui Chang, spuse ea. Soţul şi fiii mei au venit să vă atace şi i-aţi închis în carte. Vă implor să le redaţi libertatea.

— Nici fiii şi nici soţul domniei voastre nu se află în cartea mea, răspunse Wu. În carte nu am decît nişte figuri din hîrtie.

— În figurile acestea se află sufletele lor, spuse femeia. Dacă nu se întorc pînă în zori, trupurile lor, care-au rămas acasă, nu se vor mai însufleţi niciodată.

— Magi blestemaţi! strigă Wu. Ce milă puteţi să aşteptaţi de la mine? Nici nu mă gîndesc să-i eliberez. Din mărinimie, o să ţi-l dau pe unul din copii, dar mai mult să nu-mi ceri.

Îi dădu una dintre figurile cu faţa neagră.

A doua zi află că magul şi cel mai mare dintre fiii săi muriseră în timpul nopţii.

După C. WILLOUGHBY-MEADE, *Chinese Ghouls and Goblings*, 1928

Studiosul

De la vîrsta de şase ani am simţit pornirea de a desena formele lucrurilor. Către cincizeci de ani, am expus o colecţie de desene; însă nimic din tot ce am executat mai devreme de şaizeci nu mă mulţumeşte. Abia la şaptezeci şi trei de ani am izbutit să intuiesc, măcar în parte, adevărata formă ca şi natura păsărilor, a peştilor şi a plantelor. Consider, prin urmare, că la optzeci de ani voi fi făcut mari progrese; la nouăzeci, voi fi pătruns esenţa tuturor lucrurilor; la o sută, voi fi atins cu siguranţă o treaptă mai înaltă, indescriptibilă, iar dacă ajung la o sută zece ani, totul — fiecare punct şi fiecare linie — va trăi. Îi invit pe cei ce vor trăi la fel de mult ca mine să urmărească dacă am să împlinesc făgăduielile acestea. Scris la vîrsta de şaptezeci şi cinci de ani, de mine, înainte Hokusai, acum Huakivo-Royi, bătrînul care şi-a pierdut mintea din pricina desenului. *

După ADLER-REVON, *Japanische Literatur*

Salvarea

Aceasta este o poveste din timpuri şi domnii străvechi. Sculptorul se plimba împreună cu tiranul prin grădinile palatului. Dincolo de labirintul menit străinilor de seamă, unde se termină aleea filosofilor decapitaţi, sculptorul înfăţişă ultima sa lucrare: o naiadă ce era totdeodată fîntînă. În timp ce oferea cu îmbelşugare lămuriri tehnice şi se lăsa purtat de beţia triumfului, artistul desluşi pe frumosul chip al pro-

* Hokusai a murit la vîrsta de 89 de ani.

teguitorului său o umbră de amenințare. Înțelese pricina. « Cum este cu putință ca o făptură într-atîta de neînsemnată » — va fi gîndit tiranul — « să fie în stare de ceea ce eu, cîrmaci de popoare, nu sînt? » În clipa aceea, o pasăre care băuse din apele fîntînii își luă speriată zborul prin văzduh și sculptorul, pe dată, înfiripă ideea ce avea să-l salveze. « Oricît ar fi de neînsemnate — rosti el arătînd pasărea —, sîntem siliți să recunoaștem că zboară mai bine decît noi. »

ADOLFO BIOY CASARES

Final pentru o povestire fantastică

— Ce straniu !, spuse fata, înaintînd cu grijă. Ce poartă grea !

O atinse, în vreme ce vorbea, și poarta se închise dintr-odată, cu zgomot.

— Dumnezeule ! exclamă bărbatul. Mi se pare că nu-i nici o deschizătoare pe partea dinlăuntru. Am rămas ferecați amîndoi !

— Amîndoi, nu. Doar unul singur, spuse fata.

Trecu apoi prin densitatea porții și dispăru.

După I. A. IRELAND, *Visitations*, 1919

Poveste cu vulpi

Wang văzu două vulpi proptite pe labele dindărăt și sprijinindu-se de trunchiul unui copac. Una din ele ținea în labă o foaie de hîrtie și rîdeau amîndouă ca de o glumă bună.

Încercă să le sperie, dar ele nici nu se clintiră și atunci Wang ochi și trase în cea cu hîrtia; o răni într-un ochi și luă foaia cu el. Întors la han, povesti aventura celorlalți călători. În vreme ce vorbea, intră un domn care avea un ochi beteag. Ascultă curios povestirea lui Wang și ceru să-i arate hîrtia. Wang era tocmai pe punctul de a i-o arăta, cînd hangiul observă că noul venit are coadă. *E o vulpe !*, strigă el și pe dată domnul se prefăcu în vulpe și o rupse la fugă.

Vulpile încercară în repetate rînduri să redobîndească hîrtia, care era acoperită cu semne ininteligibile ; însă dădură greș. Wang hotărî să pornească spre casă. Pe drum se întîlni cu întreaga lui familie, care se îndrepta spre capitală. Îi motivară că el le poruncise călătoria aceasta, iar mama îi arătă chiar o scrisoare prin care Wang le poruncea să risipească tot avutul lor și să pornească neîntîrziat spre capitală. Wang cercetă scrisoarea și constată că nu era decît o foaie albă. Deși acum nu mai aveau unde se adăposti, Wang hotărî : *Să ne întoarcem*.

Într-o zi apăru un frate mai mic, pe care toți îl socotiseră pierdut. Întrebă despre nenorocirile familiei și Wang îi povesti toate cele întîmplate. *Ah*, spuse fratele, cînd Wang ajunse la isprava cu vulpile, *aici e rădăcina tuturor relelor*. Wang

îi arătă hîrtia cea faimoasă. Smulgîndu-i-o din mîini, fratele o ascunse cu grabă. *În sfîrșit, dobîndesc ceea ce căutam*, exclamă el și, preschimbîndu-se în vulpe, se făcu nevăzut.

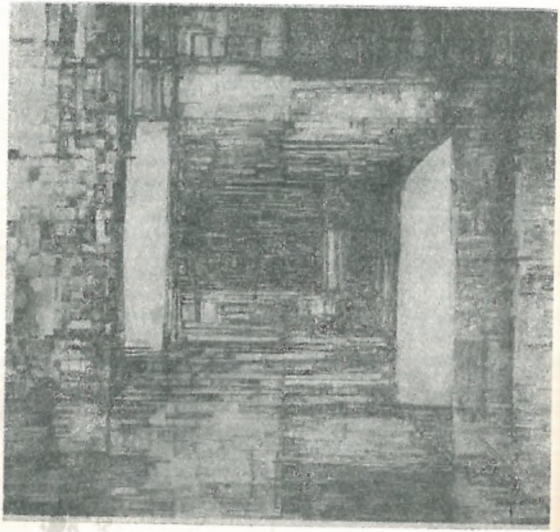
După NIU CHIAO, *Ling kuai lu*, secolul IX

Odin

Se povestește că, la curtea regelui Olaf Tryggvason, care se convertise la noua credință, sosi într-o noapte un bărbat vîrstnic, înfășurat într-o mantie întunecată și cu marginea pălăriei coborînd peste ochi. Regele îl întrebă ce meșteșug cunoaște ; străinul îi răspunse că știe să cînte la harfă și să istorisească povești de tot felul. Cîntă la harfă melodii străvechi, vorbi despre Gudrun și Gunnar și, în sfîrșit, istorisi nașterea lui Odin. Povesti cum veniseră atunci trei ursitoare, cum două dintre ele făgăduiseră că va avea o soartă norocoasă, dar cea de a treia spusese, mîniată : « Copilul nu va trăi mai mult decît lumînarea ce arde la căpătîiul lui ». Atunci părinții stinseseră în grabă lumînarea pentru ca Odin să nu moară. Olaf Tryggvason nu vru să dea crezare istorisirii ; străinul repetă că e adevărată, scoase chiar lumînarea și o aprinse. În vreme ce o priveau cum arde, el spuse dintr-odată că s-a făcut tîrziu și este nevoit să plece. Cînd lumînarea se sfîrși, îl căutară. La cîțiva pași de castelul regelui, Odin murise.

JORGE LUIS BORGES și DELIA INGENIEROS, *Vechi literaturi germanice*, 1951

VIEIRA DA SILVA, *Consiliul Numărului*, ulei pe pînză, 1967



MARCEL SCHWOB

Biografii imaginare

EROSTRAT INCENDIATORUL

Orașul Efes, în care s-a născut Herostratos, se întindea la gura Caystrului, cu cele două porturi ale sale, pînă la cheiurile Panormului, de unde se zărea pe marea colorată intens conturul cețos al insulei Samos. El gemea de aur și de țesături, de stofe și de roze, de cînd Magnezienii, cîinii lor de luptă și sclavii lor meșteri în aruncarea suliței, fuseseră învinși pe malurile Meandrului, de cînd magnificul Milet fusese ruinat de Persani. Era o cetate moleșită, care-și serba curtezanele în templul Afroditei Hetaire. Efesienii purtau tunici amorgine, străvezii, rochii de in tors pe roată de culoarea violetei, purpurei și șofranului, sarapide de culoarea mărului galben și albe și trandafirii, stofe de Egipet de culoarea hiacintului, cu străluciri învăpăiate și umbre mișcătoare ca ale mării, și calasirisuri de Persia, dintr-o urzeală deasă, ușoară, toate presărate, pe fondul lor stacojiu, cu grăunte de aur ca niște cupe.

Între muntele Prion și o înaltă faleză abruptă se zărea, pe țărmul Caystrului, marele templu al Artemidei. Trebuiseră o sută douăzeci de ani pentru a fi înălțat. Picturi severe îi împodobeau încăperile interioare al căror plafon era din lemn de eben și de chiparos. Coloanele grele, care-l susțineau, fuseseră mînjite cu miniu. Sala zeiței era mică și ovală. În mijloc, se înălța o fabuloasă piatră neagră, conică și lucitoare, încrus-

tată cu poleiri lunare, care nu era alta decît Artemis. Altarul triunghiular fusese tăiat, și el, dintr-o piatră neagră. Alte mese, din lespezi negre, erau străpunse din loc în loc de găuri pentru a lăsa să se scurgă sîngele victimelor. Pe ziduri atîrnau tăișuri late de oțel cu mînere de aur, servind la înjunghiere, iar pardoseala lustruită era presărată cu panglici însîngerate. Marea piatră întunecată avea două mamele dure și țuguiate. Așa era Artemis din Efes. Divinitatea ei se pierdea în noaptea mormintelor egiptiene și trebuia adorată după rituri persane. Ea poseda o comoară închisă într-un soi de stup pictat în verde, a cărui poartă piramidală era ca un arici cu țepi de bronz. Acolo, printre inele, monede și rubine zăcea manuscrisul lui Heraclit, cel ce proclamase domnia focului. Filosoful îl așezase el însuși la temelia piramidei, cînd aceasta fusese construită.

Mama lui Herostratos era violentă și trufașă. Nu s-a știut niciodată cine-i era tată. Herostratos avea să declare mai tîrziu că era fiu al focului. Trupul său era însemnat, sub sînul stîng, de o semilună, care păru să se aprindă cînd fu supus torturii. Ursitoarele îi meniseră că i se va închina Artemidei. Crescu mînios și rămase fecior. Chipul său era mîncat de linii obscure, iar coloritul pielii negricios. Încă din copilărie îi plăcea să zăbovească sub faleza înaltă, aproape de Artemision. Privea cum trec procesiunile cu ofrande. Pentru că nu știau din ce neam se trage, nu putuse deveni preot al zeiței căreia i se credea hărăzit. Colegiul sacerdotal trebui să-i interzică de mai multe ori intrarea în naos, unde el spera să înlăture vălul greu, de preț, ce-o ascundea pe Artemis. Se umplu de ură și jură să violeze secretul.

Găsea că numele de Herostratos e fără pereche, așa cum propria lui persoană îi părea superioară întregii omeniri. Rîvnea gloria. Se alătură întîi filosofilor care predau doctrina lui Heraclit: dar ei nu cunoșteau de loc partea ei secretă, căci aceasta se afla închisă în celula piramidală a comorii Artemidei. Herostratos putea doar să bănuiască teoria maestrului. Se îndîrji în disprețul pentru bogățiile ce-l înconjurau. Dezgustul său față de iubirea curtezanelor nu avea margini. Se bănuia că-și păstrează fecioria pentru zeiță. Dar Artemis se dovedi neîndurătoare cu el. Colegiul Gerusiei, care supraveghea templul, îl declară periculos. Satrapul îngădui să fie exilat la marginea orașului. El își petrecu zilele, atunci, pe coasta dealului Koressos, într-un cavou săpat din bătrîni. De acolo, pîndea noaptea lămpile sacre ale Artemisionului. Unii presupun că Persani inițiați veniră să stea de vorbă cu el. Dar mai sigur este că destinul i s-a revelat dintr-o dată.

Într-adevăr, el mărturisi sub tortură că înțelesese brusc sensul expresiei lui Heraclit, drumul de sus, și de ce filosoful afirmase că cel mai minunat suflet este cel mai uscat și cel mai înflăcărat. El dovedi că, în acest sens, sufletul lui era cel mai perfect și că voise să proclame acest lucru. Nu dădu altă cauză acțiunii sale decît setea de glorie și bucuria de a-și auzi proferat numele. Mai spuse că singură domnia sa ar fi fost absolută, pentru că nu i se cunoștea tatăl și că Herostratos l-ar fi încoronat pe Herostratos, că el era fiul propriei sale opere și că opera sa era esența lumii: că astfel el ar fi fost deopotrivă rege, filosof și zeu, unic între oameni.

La anul 356, în noaptea de 21 iulie, cînd luna nu urcase încă pe cer iar dorința lui Herostratos dobîndise o forță neobișnuită, se hotărî să violeze încăperea secretă a Artemidei. Se furișă, deci, pe cărarea șerpuită de munte pînă la rîul Caystru și urcă treptele templului. Preoții de strajă dormeau lîngă lămpile sfinte. Herostratos luă una și pătrunse în naos.

O puternică mireasmă de ulei de nard se răspîndea în jur. Grinzile negre ale plafonului de abanos străluceau. Ovalul încăperii era împărțit de draperia țesută cu fir de aur și de purpură care o ascundea pe zeiță. Herostratos, gîfîind de voluptate, o smulse. Lampa sa lumină conul teribil cu mamele semețe. Herostratos le cuprinse cu ambele mîini și sărută cu lăcomie piatra divină. Apoi îi dădu ocol și zări piramida verde în care se afla comoara. Apucă țepii de bronz ai ușiței și o deschise. Își cufundă degetele printre giuvaerurile virgine. Dar nu luă decît sulul de papirus pe care Heraclit își înscrisese versurile. La lumina lămpii sacre, el le citi și cunoscu totul.

Strigă pe dată: « Focul, focul ! »

Trase spre el draperia Artemidei și apropie fitilul aprins de marginea de jos a faldului. Stofa arse mai întîi mocnit; apoi, din pricina vaporilor de ulei parfumat cu care era impregnată, flacăra urcă, albastră, spre lambriurile de abanos. Conul teribil răsfrîngea incendiul.

Focul se încolăci pe capitelurile coloanelor, se cățără de-a lungul bolților. Una cîte una, plăcile de aur închinate prea puternicei Artemis se prăbușiră pe lespezi cu un ecou metalic. Apoi jerba incandescentă țîșni pe acoperiș iluminînd faleza. Olanele de bronz se surpară. Herostratos se înălța în lumina orbitoare, clamîndu-și numele în noapte.

Întregul Artemision deveni un morman roșu în miezul tenebrelor. Străjile îl înhățară pe criminal. Îi puseră un căluș ca să nu-și mai poată striga propriul nume. Apoi fu zvîrlit în beci, legat, cît a ținut incendiul.

Artaxerxes trimise de îndată poruncă să fie torturat. El nu a vrut să mărturisească decît ceea ce s-a spus. Cele douăsprezece cetăți ale Ioniei interziseră, sub pedeapsa cu moartea, ca numele lui Herostratos să fie transmis generațiilor viitoare. Dar un murmur l-a făcut să ajungă pînă la noi. În noaptea în care Herostratos a dat foc templului din Efes, veni pe lume Alexandru, regele Macedoniei.

MARCEL SCHWOB

SUFRAH GEOMANTUL

Povestea lui Aladdin spune în mod greșit că vrăjitorul african ar fi fost otrăvit în palatul lui și că trupul său înnegrit și pleznit sub puterea filtrului ar fi fost zvîrlit pradă cîinilor și pisicilor; e adevărat că fratele lui se lăsă înșelat de această arătare și muri înjunghiat, îmbrăcînd veșmîntul sfintei Fatmah; dar e neîndoios că maghrebinul Sufrah (căci acesta era numele vrăjitorului) adormise doar sub puternicul efect al narcoticului și că scăpase printr-una din cele douăzeci și patru de ferestre ale marii săli, pe cînd Aladdin o îmbrățișa tandru pe prințesă.

Nici nu atinse bine pămîntul, după ce coborîse destul de comod pe unul din burlanele de aur prin care se scurgea apa de pe marea terasă, că palatul se făcu nevăzut, iar Sufrah se trezi singur în mijlocul nisipurilor deșertului. Nu-i mai rămăsese nici măcar una din carafele cu vin de Africa pe care coborîse să le ia din beci la rugămintea fățarnicei prințese. Disperat, se așeză sub soarele arzător și, știind prea bine că întinderea de nisip torid ce-l înconjura era fără sfîrșit, își înfășură capul cu mantia și își așteptă moartea. Nu mai poseda nici un talisman, nu avea nici un parfum ca să înalțe fumigații; nici măcar o baghetă năzdrăvană care să-i descopere vreun izvor ascuns în adîncuri, pentru a-și potoli setea. Sosi și noaptea, albastră și fierbinte, dar care-i mai alină puțin ochii arși. Atunci se gîndi să deseneze pe nisip o figură de geomanție și să afle dacă-i era hărăzit să piară în deșert. Cu degetele sale însemnă cele patru mari linii, compuse din puncte, ce stau sub invocația Focului, Apei, Pămîntului și Aerului, în stînga, iar în dreapta a Sudului, Orientului, Occidentului și Septentrionului. Iar la extremitatea acestor linii, îngrămădi puncte pare și impare pentru a compune cu ele prima figură. Nu mică îi fu bucuria văzînd că era figura Fortunei Majore, semn că va scăpa de primejdie, prima figură fiind așezată în prima casă, care e casa celui ce întreabă. Iar, în casa numită « Inima Cerului », el regăsi figura Fortunei Majore, încredințîndu-l că va izbîndi și că se va acoperi de glorie. Dar în a opta casă, care e casa Morții, se formă figura de Roșu, sinistră prevestire de sînge sau de foc. După ce formă figurile celor douăsprezece case, alese din ele doi martori, și dintre aceștia un judecător, spre a se convinge că socoteala fusese calculată just. Figura judecătorului se dovedi a fi aceea a Închisorii, de unde află că va dobîndi gloria, trecînd prin mare primejdie, într-un loc ferecat și tainic.

Încredințat că nu va muri pe loc, Sufrah porni să cugete. Nu mai spera să redobîndească lampa, care zburase, împreună cu palatul, în centrul Chinei. În același timp, îi trecu prin minte că niciodată nu încercase să afle cine era adevăratul stăpîn al talismanului și fostul posesor al comorii și al grădinii cu fructe de preț. O a doua figură geomantică, pe care o citi după literele alfabetului, îi revelă caracterele S.L.M.N., pe care le trasă pe nisip, iar casa a doua îi confirmă că aparțineau unui rege. Sufrah cunoscu îndată că lampa fermecată făcuse parte din comoara regelui Solomon. Atunci, el cercetă cu luare aminte toate semnele, și Capul Dragonului îi dădu răspunsul — căci se unea, prin Conjuncție, cu figura Tînărului Băiat, care indică bogățiile ascunse sub pămînt, și cu aceea a Închisorii, în care poți citi poziția bolților ferecate.

Și Sufrah bătu din palme; căci figura geomantică arăta limpede că trupul regelui Solomon se păstra în chiar acest pămînt al Africii, și că purta, încă, în deget, inelul cu pecetea atotputernică ce dăruie nemurirea pămîntească: astfel că regele trebuie să fi adormit de miriade de ani. Bucuros, Sufrah așteaptă ivirea zorilor. În lumina tulbure de azur, zări trecînd tîlhari Ba-da-ui; le ceru îndurare iar ei, mișcați de nenorocirea ce-l lovise, îi dăruiră o trăistuță de curmale și o ploscă plină cu apă.

Sufrah porni la drum spre locul însemnat. Era un ținut arid și pietros, cuprins între patru munți pleșuvi, înălțîndu-se ca niște degete spre cele patru colțuri ale cerului. Acolo desenă el un cerc și pronunță niște cuvinte; și pămîntul se cutremură și se deschise dînd la iveală o lespede de marmură cu un belciug de bronz. Sufrah apucă belciugul și invocă de trei ori numele lui Solomon. Lespedea se ridică pe dată și Sufrah coborî pe o scăriță îngustă în adîncuri.

Doi cîini de foc se năpustiră din cotloanele lor aflate față în față, împroșcînd flăcări încrucișate. Dar Sufrah pronunță numele magic și cîinii, mîrîind, se făcură nevăzuți. Dădu apoi peste o ușă de fier ce se deschise în tăcere îndată ce o atinse. Merse de-a lungul unui coridor săpat în porfir. Sfeșnice cu șapte brațe ardeau cu o lumină eternă. La capătul coridorului se afla o sală pătrată cu pereții din jasp. În mijloc, un rug de aur împrăștia o lumină bogată. Iar pe un pat tăiat dintr-un singur

diamant șlefuit și care părea un bloc de foc rece, se afla întinsă o formă bătrînă, cu barbă albă, cu fruntea încinsă de o coroană. Lîngă rege zăcea un grațios trup descărnat, ale cărui mîini se întindeau încă spre a le cuprinde pe ale sale. Dar dogoarea sărutărilor se stinsese. Și, pe mîna atîrnîndă a regelui Solomon, Sufrah văzu strălucind marea pecete.

Se apropie în genunchi și, cățărîndu-se pînă la pat, ridică mîna zbîrcită, trase inelul din deget și-l luă în palmă.

Pe dată misterioasa prezicere geomantică se împlini. Somnul nemuritor al regelui Solomon se frînse. Pe dată trupul i se fărîmiță și se împuțină într-o mînă de oase albe și lustruite pe care delicatele mîini ale mumiei păreau încă să le ocrotească. Sufrah, însă, încremenit de puterea figurii de Roșu în casa Morții, scuipă într-un șuvoi purpuriu tot sîngele vieții sale și se cufundă în somnul nemuririi pămîntești. Cu pecetea regelui Solomon pe deget, el se prăbuși lîngă patul de diamant, ferit miriade de ani de la descompunere, în sălașul ferecat și tainic ce i se arătase în figura Închisorii. Ușa de fier zăvorî din nou culoarul de porfir, iar cîinii de foc începură să-l vegheze pe geomantul nemuritor.

(Din volumul *Vies Imaginaires*)

În românește de ALINA LEDEANU

ALINA LEDEANU

MARCEL SCHWOB, un precursor

Diversele « Istorii » ale literaturii franceze l-au exilat, mai mult sau mai puțin laconic, pe Marcel Schwob, la capitolul rezervat Simbolismului. După opt decenii de la dispariția sa prematură, cînd evoluția literelor, deziderate prozei și poeziei moderne și teoria traducerii aruncă lumini noi asupra operei sale, etichetarea aceasta se dovedește restrictivă.

La douăzeci și trei de ani, prima « manifestare publică », semnificativă pentru întregul său destin literar, este o comunicare la Institut des Hautes Etudes dedicată lui François Villon. Se demonstrează că baladele în argou nu fuseseră scrise într-un limbaj inventat, ci îl reproduceau pe acela al unei bande vestite în epocă, « coquillarzii », prieteni cu Villon și judecați la Dijon. Se scotea astfel la lumină cel mai vechi document de argou francez (1455), iar limba lui Villon era proclamată « monumentul unic al unui idiom dispărut ».

Momentul este crucial în istoria receptării lui Villon (sîntem abia în anul 1889) și semnificativ pentru Schwob: coexistă la el, de pe acum, împletite inextricabil, cele două linii de marcă ale creației sale, erudiția și pasiunea pentru insolit.

Copilăria într-o familie ce perpetua cultul pentru cunoaștere, ca premisă a toleranței, transmis de generații succesive de rabini și medici, îi dăruise imaginea unor lumi îndepărtate sau dispărute, populate de eroi fabuloși. Se povestea că un strămoș al său, Caym de Sainte-Menehould salvase de două ori viața lui sire Jean de Joinville, odată de sabie și apoi de holeră, în cruciada ce-l aducea pe acesta în fața cetății Akko; că străbunicul său dinspre mamă, cabalist, gramatician și talmudist obișnuia să istorisească, în ceasuri tihnite, poveștile celor *O mie și una de nopți*, ca și legendele cavalerești; cît despre unchiul Léon Cahun — viitorul bibliotecar șef al Bibliotecii Mazarine — el cutreierase Asia Mică și țărmurile Eufratului, istorisindu-i, după ani, nepotului, întîmplări cu aventurieri, marinari și soldați.

La această zestre se vor adăuga studiile strălucite de filosofie — cu pasiune declarată pentru vechii greci, Spinoza, Schopenhauer — și de filologie — unde e interesat deopotrivă de germană, probleme de argou, sanscrită, paleografie greacă sau de cursurile de indoeuropeană ale lui Ferdinand de Saussure. Dar deschiderea

spre artă, filosofie, vechi civilizații răspundea, la Schwob, înclinației organice spre mister, singular, pitoresc. Soliditatea și diversitatea formației sale lingvistico-filosofice, ferindu-l de uscăciunea livrescului, i-a oferit doar instrumentele de lucru. Biblioteca — și cît de vastă ! — devine, la el, locul privilegiat care hrănește fantazarea, în care harul poetic nu e, totuși, sufocat de erudiție.

Printr-o stranie coincidență, sfîrșitul său, ca și începutul, stau sub semnul creației lui François Villon : moartea a întrerupt cursul dedicat la Sorbonna explicării și comentării *Marelui Testament*. Între aceste limite aflate sub semnul interesului filologic fertilizînd pasiunea pentru misterul și straniul poeziei și personajului Villon, proza poematică a lui Marcel Schwob, strînsă în cîteva volume, ca și tălmăcirile sale din Poe, Stevenson, Whitman, De Foe, se cer recitite cu un ochi proaspăt, ferit de rutina locului comun.

În primul său volum, *Coeur double (Inimă dublă*, 1891), simbolist prin gustul pentru singular concretizat în alegerea subiectului, cadrului, personajelor, el încearcă de pe atunci, într-o prefață-manifest, o definire a prozei viitorului, îndeosebi a romanului : « Dacă forma literară a romanului persistă încă, ea se va lărgi, fără îndoială, extraordinar de mult. Descrierile pseudoștiințifice, etalarea psihologiei de manual și a biologiei prost digerate vor fi izgonite. Compoziția va fi severă; arta nouă va trebui să fie netedă și clară.

Atunci, romanul va deveni fără îndoială un roman *de aventuri* în sensul cel mai larg al cuvîntului, romanul crizelor lumii interioare și exterioare, istoria emoțiilor individului și a maselor, fie că oamenii își vor cerceta din nou propriile lor inimi, istoria, cucerirea pămîntului și a lucrurilor sau evoluția socială».

Nu va scrie niciodată romane. *Le Roi au masque d'or (Regele cu mască de aur*, 1892), *Le Livre de Monelle (Cartea Monellei*, 1894) sau *La Croisade des enfants (Cruciada copiilor*, 1895) îl consacră, rînd pe rînd, ca pe un subtil, oracular, neașteptat poet turnîndu-și substanța în forma prozei scurte.

Scriind, însă, *Vies Imaginaires* (1896), prefigurate și stilistic și ca motive de inspirație prin povestirile cuprinse în ciclul *Regele cu mască de aur*, Schwob nu mai anunță, ci practică o proză modernă, acea compoziție « severă » prin riguroasa concentrare verbală, acea artă « netedă și clară », rod al unei puternice tensiuni subterane disciplinate îndărătul simplității ei aparente.

Cele douăzeci și două de povestiri sînt « vieți » în măsura în care, pornind de la legende, biografii celebre, documente de epocă, recurgînd, așadar, la Bibliotecă, — autorul restituie un personaj aievea. Simulînd, ironic însă, livrescul, ele par să propună un fel de « legendă a secolelor » pornind de la antichitatea greco-romană (prin *Empedocle, zeu presupus, Erostratos incendiatorul, Lucretius, poetul* ori *Petroniu, romancierul*), trecînd — cu *Sufrah geomantul* — prin poveștile arabe, pentru a încheia cu figuri de aventurieri, pirați ori asasini celebri în secolul trecut (*Căpitanul Kid, pirat* sau *M. M. Burke și Hare, asasini*).

Dacă această diversitate a informației perfect asimilate este un elogiu implicit

adus Bibliotecii, capacitatea lui Schwob de a pune între ghilimele modelul livresc, spulberat prin fantezie, mister, simbol, devine o sfidare a spiritului « clasificator » : « Arta este la antipodul ideilor generale, nu descrie decît individualul, nu urmărește decît unicul. Ea nu clasifică, ea declasifică », afirma autorul în Cuvîntul înainte la *Viețile imaginare*. Modelele lui Schwob nu vor fi biografii celebri, ci un Hokusai, un Holbein ori un Cranach, care au știut să « extragă individualul din ceea ce era mai general ». Rolul biografului este, după Schwob, « de a povesti cu aceeași grijă existențele *unice* ale oamenilor, fie ei divini, mediocri, sau criminali ». Urmînd această tehnică demistificatoare a clișeului, el scrie o falsă « legendă a secolelor », în care portretele personajelor, pregnante prin desăvîrșirea stilistică, par să anunțe, *avant-la-lettre*, *Historia universal de la infamia* a lui Jorge Luis Borges.

Uneltele lui Schwob sînt cuvintele, devenite uleiuri, vopsele. Mînuită de el, domesticită, substanța limbii se poate preschimba în pulbere de aur pentru a-l desena pe Empedocle, flacără incendiară ca demența lui Erostrat, ori poate căpăta reflexele de aur vechi ale bijuteriilor orientale din comoara regelui Solomon rîvnită de Sufrah geomantul. Într-una din primele sale proze — « Les Portes de l'Opium », inclusă în volumul *Coeur double*, Schwob își mărturisea dorința și efortul de-a se identifica cu personaje virtuale : « Încercam dorința dureroasă de-a mă înstrăina de mine însumi, de a fi adeseori soldat, plebeu sau negustor, sau femeia pe care o vedeam trecînd». Acest ideal de alteritate evocînd, parcă, celebra exclamație a lui Flaubert : « Madame Bovary c'est moi », își găsește izbînda plenară în cele douăzeci și două de portrete din *Viețile imaginare* și se realizează la nivelul cuvîntului. Dar cuvintele, ne lasă chiar autorul lor s-o înțelegem, au o mare forță invocatoare : într-una din poveștile cuprinse în *Regele cu mască de aur* — « Ciuma » — un aventurier, simulînd boala pentru a scăpa de încurcături ce păreau să-i amenințe viața, devine victima propriei scorneli.

La treizeci și opt de ani, Schwob se stinge răpus de o misterioasă boală ce pare să fi fost ciuma bubonică. Viața acestui « minunat primitiv al artei moderne » — cum l-a numit Pierre Champion, unul dintre primii și puținii săi exegeți — pendulînd între rigoare și fabulos, pare ea însăși o « viață imaginară » ce își așteaptă, mai cu seamă azi, biograful.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

MIRCEA ELIADE

ANDREI PLEȘU

AXA LUMII ȘI «SPIRITUL LOCULUI»

COMPONENTA SUD-EST EUROPEANĂ A GÎNDIRII LUI MIRCEA ELIADE

Primul text monografic dedicat, în Occident, lui Mircea Eliade a apărut în 1963 (Thomas J. J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*). A urmat o destul de lungă tăcere, după care însă, începînd din 1976 (John A. Saliba, «*Homo Religiosus*» *in Mircea Eliade: An Anthropological Evaluation*), exegeza operei științifice a profesorului a intrat într-o fază de acumulare galopantă, culminînd, anul trecut, cu o culegere de studii omagiale publicată de Hans Peter Duerr, la editura Suhrkamp. Culegerea se intitulează *Die Mitte der Welt* și are pe copertă o fotografie a *Coloanei fără sfîrșit* de la Tîrgu Jiu . . . Emblema aceasta, confirmînd încurajator latența de universalitate a culturii românești, trebuie contemplată cu gravitate, dincolo de retorica facilă a « mîndriei » naționale, care, deși legitimă, riscă să alunece în sentimentalism sterp și suficiență. Trebuie, cu alte cuvinte, să depășim euforia de primă instanță a succesului, pentru a ne întreba asupra mecanismului lui. În reușita — mondială — a lui Eliade, ca și în aceea a lui Brâncuși, e implicată o lecție pe lîngă care nu putem trece în starea de roză ebrietate a patriotismului local. Și Eliade și Brâncuși dovedesc că se poate ajunge în *miezul* lumii, din orice *margine* a ei. Că *centrul* poate fi vizat din orice punct al circumferinței. Și mai ales că rostul oricărui punct al circumferinței e să-și caute centrul și să-l « informeze » cu întreaga bogăție a marginalității sale. Accesul la universalitate al oricărei valori locale se asigură printr-un bine simțit dozaj între *specificitate* și *adaptare*. Abuzul adaptării creează anonimatul cosmopolit al dezrădăcinărilor de tot soiul. Abuzul specificității sfîrșește în teribilism provincial și caricatură. Ferit de asemenea extreme, Mircea Eliade evoluează armonios în spațiul dintre ele.

Performanța sa e de a fi găsit lungimea de undă în ale cărei limite spiritul locului dialoghează cu marele duh planetar. Rîndurile care urmează nu vor altceva decît să surprindă cîteva frînturi din acest dialog.

Componenta « răsăriteană », sud-est europeană, în speță românească, a structurii lui Mircea Eliade a început să fie invocată chiar și de cercetători ce nu pot fi suspectați de vreo subiectivă cointeresare. Așa de pildă, în chiar culegerea de studii de la Suhrkamp, contribuția lui R. J. Zwi Werblowsky, notoriu profesor de istoria religiilor la Universitatea din Ierusalim, atrage atenția asupra elementelor de spiritualitate răsăriteană identificabile în structurile adînci ale personalității lui Eliade. Spațiul românesc explică — după opinia lui Werblowsky — una din notele esențiale ale « naturii » eliadești : fecunda dispersie a informației, cromatica mozaicată a inteligenței, polimorfismul manifestării. Romanitate, adaosuri slave, balcanism, francofilie, intruziuni austriece și germane — iată varietatea specifică a unui profil cultural determinant pentru alcătuirea mentală și sufletească a lui Eliade. Dar să ne adresăm lui Eliade însuși. Ne vom îngădui, pentru aceasta, să pornim de la o experiență personală. Cu cîțiva ani în urmă, în timpul unei convorbiri care avea loc în apartamentul său din Place Charles Dullin, profesorul a vrut să ne arate un pasaj dintr-un caiet de însemnări mai vechi. După o căutare febrilă de cîteva minute, l-am auzit spunînd, ca pentru sine : « Se vede că l-am uitat acasă ! » Am crezut, cum e și firesc, că întîlnirea noastră avînd loc la Paris, celălalt « acasă » însemna Chicago. Am fost, de aceea, cu atît mai surprinși să constatăm că ceea ce Eliade vroia să spună de fapt era că uitase textul cu pricina la București. Așadar, după aproape patruzeci de ani de absență neîntreruptă din țară, el nu se instalase încă — mental — în altă parte. Mai mult chiar, formularea lui părea să caracterizeze episodul plecării din țară drept accidental : căci pentru cineva care constată *mirat* că a uitat acasă un text părăsit, în realitate, cu patruzeci de ani în urmă, momentul plecării de acasă e încă actual, iar absența de-acasă are aerul de a fi provizorie. Nu spui despre un obiect că « l-ai uitat acasă » decît cînd momentul acestui accident ține, pentru tine, de trecutul imediat și anume de un trecut înghețat pentru totdeauna în imediatețea sa, un trecut care nu vrea să rămînă în urmă. Un astfel de trecut iese, practic, din timp, pentru a deveni un dat constitutiv, temeiul unei tipologii. E limpede că apartenența intimă a lui Mircea Eliade la spațiul nașterii sale e mai mult decît un hazard administrativ, mai mult decît strictă biografie. Și vom înțelege mai bine această acută « marcă » locală dacă vom lua drept termen de comparație opera unui savant cu care Eliade are multe în comun, dar care, spre deosebire de el, stă sub semnul culturii central-europene : e vorba de Carl Gustav Jung.

Între Jung și Eliade există ceea ce s-ar putea numi o vădită *coincidență a misiunii intelectuale*. Și unul și celălalt îmbină o tenace fervoare științifică cu nevoia de a articula o terapeutică a sufletului modern, un sistem soteriologic. Amîndoi fac parte dintre eroii reabilitării mitului în lumea contemporană. Amîndoi încearcă

să vindece amnezia omului de azi, confruntîndu-l cu propriile lui adîncuri și înălțimi. Și amîndoi reușesc să demonstreze că depozitul de rituri și simboluri al umanității, departe de a fi reziduumul obscur al unor epoci defuncte, sau un inutil atavism cu rost — în cel mai bun caz — muzeal — este, dimpotrivă, o forță redutabilă înlăuntrul fiecăruia dintre noi, o componentă esențială a echilibrului nostru psihic. Dar în efortul paralel al acestor doi învățați, există și date cu totul distincte. În parte, ele se pot explica, credem, prin cîteva argumente de morfologia culturii : Eliade și Jung sînt expresii ale unor « matrici stilistice » diferite. Firește, « diferența » aceasta e strict tipologică și nu implică, prin urmare, nici o ierarhie valorică între termenii ei. Cu atît mai puțin vrem să sugerăm că Eliade e un mare savant *pentru că* e un savant din sud-estul Europei. Nu afirmăm decît atît : apartenența lui Eliade la spațiul sud-est european transpare — în mod specific — în opera sa. Ni se va replica, poate, că o asemenea determinare e firească și generalizabilă. Toți sîntem, într-un fel sau altul, modelați de un anumit « geniu al locului ». Susținem, totuși, că nu toți sîntem modelați în aceeași măsură. Că, de exemplu, nu s-ar putea vorbi cu egală îndreptățire despre un aspect sud-est european al scrierilor lui Tzvetan Todorov, sau, în alt plan, despre ceea ce este « românesc » la E. M. Cioran. Dar în opera lui Mircea Eliade și în mărturisirile sale directe se întrevede un net « complex » balcanic. Iată un pasaj din *L'épreuve du labyrinthe*: « Mă simțeam descendentul și moștenitorul unei culturi interesante pentru că e situată între două lumi : cea occidentală, pur europeană, și cea orientală. Participam la aceste două universuri. Occidental, prin limbă, latină, și prin moștenirea Romei în moravuri. Dar participam deasemenea la o cultură influențată de Orient și înrădăcinată în neolitic. E o realitate valabilă pentru orice român, dar sînt sigur că e la fel și pentru un bulgar, un serbo-croat și, în general pentru toți Balcanii, pentru Europa de Sud-Est și pentru o parte a Rusiei (. . .). Dar această tensiune creatoare e, poate, ceva mai complexă la noi, pentru că sîntem *aux confins des empires morts*, cum a spus un scriitor francez. A fi român e, pentru mine, a trăi și a exprima și a valoriza acest mod de a fi în lume. De o astfel de moștenire trebuia profitat ! . . . » La o asemenea declarație ar fi de adăugat o sumedenie de date concrete, culese din întreaga operă a lui Eliade : faptul caracteristic că își scrie literatura, dar și o parte din lucrările sale științifice în românește, interesul său mereu foarte intens pentru fenomenul românesc, admirația pentru Brâncuși, textele din *De Zamolxis à Gengis-Han* sînt, în sine, argumente suficiente pentru a demonstra viguroasa comuniune între Eliade și spațiul său de obîrșie. Cînd lucrările de tinerețe ale lui Eliade — apărute în România — vor fi cunoscute în Occident se va vedea, de altfel, că toate marile sale teme de investigație precum și ideile esențiale ale demersului său, pe scurt, întreaga sa originalitate erau, la plecarea din țară, fapte constituite cărora, după 1945, nu le putea urma decît difuziunea și consacrarea europeană. În prefața volumului întîi al ultimei lucrări tipărite de Eliade la Paris (*Histoire des croyances et des idées religieuses*) se specifică chiar că

textul volumului reproduce, « cu excepția cîtorva capitole », esențialul cursurilor de istoria religiilor ținute la București, între 1933 și 1938.

În altă ordine de idei, merită consemnată împrejurarea că un om care a călătorit prin întreaga lume, atît cît a călătorit Eliade, poate spune, în anii tîrzii: « . . .călătoriile cele mai importante pentru mine sînt cele pe care le-am făcut pe jos, între doisprezece și nouăsprezece ani, vara, săptămîni de-a rîndul, trăind prin sate și mînăstiri, mînat de dorința de a părăsi cîmpia Bucureștiului pentru a cunoaște Carpații, Dunărea, satele de pescari din deltă, Marea Neagră . . . Îmi cunosc foarte bine țara ». Ideea însăși a propriei emigrări e manipulată de Eliade în sensul unei caracteristici naționale: « Ea prelungește — spune el — transhumanța păstorilor români ».

Dincolo de asemenea referiri explicite la spațiul Europei orientale, există însă, în opera lui Eliade, și o prezență implicită a acestui spațiu. Ea este aceea care ne interesează în primul rînd.

O bună comunicare cu « spiritul locului » face parte, în mod constant, din metodologia lui Mircea Eliade. El este un cercetător de tip inductiv, care are nevoie mereu de studiul erudit al unei zone bine circumscrise, pentru a obține generalizarea. O bună investigație a mitului are, pentru el, necesarmente, un debut regional, fie că e vorba de folclorul românesc, de spiritualitatea indiană, sau de religiile australiene. Eliade își construiește întotdeauna teoriile pe o enormă factologie, culeasă scrupulos din toate zonele de cultură ale lumii. Cărțile sale dovedesc, toate, profundul respect al autorului lor pentru tot ce e *particularitate locală*, circumscriere specifică a miturilor. Din acest punct de vedere, Carl Gustav Jung ne apare drept un caz diametral opus. Mai mult decît adaptările regionale ale miturilor, pe el îl interesează valabilitatea lor generică, unificatoare. Plonjînd în teritoriul, lipsit de orice determinare etnică, al « inconștientului colectiv », Jung deduce din el modul particular în care conștiința unui anumit pacient îl reflectă. Dar primul pas al lui Jung rămîne întotdeauna — în bună tradiție central-europeană — o conjurare a universalului. Eliade începe, dimpotrivă, cu o scrupuloasă toleranță către particular, către exotic și provincial. E, în aceasta, nobila umilitate a cuiva care, născut la margine de imperii, știe că există, la periferie, o intuiție a centrului pe nedrept neglijată de absolutismul cunoașterii « metropolitane ».

Disjuncția punctelor de pornire ale lui Jung și Eliade dictează disjuncția finalității lor. Jung pornește universalist, dar ajunge la o foarte aplicată antropologie. Eliade începe cu o anexare a individualului, ancorează în regional, dar țintește vizibil către o ontologie. Preocuparea mereu declarată a lui Jung pentru problemele omului și nu ale omului în general, ci ale omului *concret*, aflat în criza bolii psihice și solidar cu criza veacului în care trăiește, nu își are corespondent în opera lui Eliade. Savantul român — mai apropiat de Orient și de gîndirea presocratică — vede în om mai curînd o transparență, o ipostază din biografia sacrului. Întrebat — în repetate rînduri — asupra sacrului, Jung refuză sistematic răspunsul

frontal. El se socotește un practician, un reprezentant al științei experimentale și e contrariat oridecîteori i se reproșează un abuz metafizic: « Spiritele științifice — spune el într-o notă la *Ein moderner Mythus* — cad, adesea, în privința mea, într-un *malentendu*: mă acuză că fac metafizică din substraturile psihicului, la fel cum, de cealaltă parte, teologii îmi reproșează că psihologizez metafizica. Și unii și ceilalți se înșală. Eu sînt un spirit empiric care se păstrează în interiorul limitelor impuse de cunoaștere, de teoria și de posibilitățile ei ». În *Fragments d'un journal*, Eliade mărturisește, dimpotrivă, că visează ca, pornind de la credințele și miturile folclorice, să poată construi o metafizică. Pentru Jung, mitul are sens doar ca problemă a omului interior. Eliade se ocupă de mituri ca de un univers autonom, care intersectează, desigur, universul uman, fără însă a se confunda cu el. Antropocentrismul lui Jung nu e, poate, nicăieri mai pregnant și, am spune, mai aproape de spiritul protestant, ca în lucrarea sa *Antwort auf Hiob*. Pe pagini întregi, Dumnezeu este psihanalizat — în această carte — ca un pacient oarecare. Eliade face parte dintr-o ambianță spirituală în care omul a învățat, mai curînd, să-și relativizeze conturele. « Nu omul stă asupra vremilor, ci bietul om subt vremi » — spune tradiția răsăritului european. În aceeași, relativistă, tradiție, se înscrie și discreția cu care abordează Eliade problema confesională. S-a spus despre el că e un istoric al religiilor fără religie. În orice caz, el nu înțelege să facă o filosofie consolatoare și să-și asume rolul unui mentor spiritual: rămîne în descriptiv și, cel mult, în aluziv, evitînd să ofere cititorilor vreo dogmatică rețetă de viață. De aici spiritul de toleranță subiacent scrierilor sale.

Să spunem cîteva cuvinte și asupra tipului de enciclopedism întruchipat de Jung pe de o parte și de Eliade pe de alta. Amîndoi reprezintă cazul — rar în veacul nostru — al unor inteligențe angajate curajos într-o foarte cuprinzătoare arie de cultură. Jung obține însă o mai sobră convergență a extrem de diversei sale informații. El aduce totul sub dominanta unei unice teme de meditație. Enciclopedismul lui Eliade e mai dispersat. Mai pitoresc, desigur, dar mai impulsiv și mai difuz. Pura curiozitate îi dirijează lecturile într-o măsură mai mare decît lui Jung, așa încît aspectul final al culturii sale ține mai mult de specia *fenomenalului* decît de aceea a *exemplarității*. Enciclopedismul lui Eliade rezultă simultan dintr-un *furor* gratuit al cunoașterii și dintr-un complex al omului născut într-o cultură « minoră ». Iată o însemnare a sa din 1949: « . . . întrucît aparțin unei culturi minore, în care diletantismul și improvizația sînt aproape fatale, am intrat în viața științifică plin de complexe, veșnic terorizat de a nu avea o informație « la zi ». Aceasta m-a împiedicat, de cînd mă știu, să trimit un manuscris la imprimerie, înainte de a mă fi asigurat că am citit aproape tot ce s-a scris despre problemă . . . »

Se vorbește mereu, ca despre o caracteristică a spațiului sud-est european, de capacitatea de asimilare, de sinteză, de adaptare. O asemenea capacitate e perfect ilustrată de cazul Eliade. Constrîns a se integra vieții universitare europene, Eliade a știut, din cînd în cînd, să facă acomodările necesare pentru a putea fi asimilat. Notele sale personale sînt pline de regretul constant de a nu fi lucrat întotdeauna după bunul său plac, obligat de împrejurări să lase erudiției locul pe care, în prima

parte a vieții sale, îl avea autenticitatea. « Cîte îndrăzneli îmi îngăduiam în românește, pur și simplu pentru că îmi cunoșteam cititorii » — stă scris în *Fragments d'un journal*. Și în alt loc: « am impresia că mi-am irosit posibilitățile », sau « Cred că cele mai bune cărți ale mele vor fi scrise de un altul ». Marcat de destinul sud-est european al acomodării, Eliade nu-și poate permite luxul unor opinii riscate decît — poate — în literatura sa. Impozanta sa operă științifică e, dimpotrivă, impregnată de prudență academică, de bun simț universitar. Nu ne putem imagina, într-o carte de Eliade, această frază a lui Jung: « Trebuie să-mi asum riscul de a fi confundat cu falșii profeți, periclitîndu-mi, astfel, reputația, fruct al unei lung cariere . . . »

Facultatea de adaptare e — prin natura ei — o facultate paradoxală. Ea conservă ființa, modificînd-o însă substanțial. A avea ca notă specifică instinctul de acomodare echivalează, uneori, cu a avea ca notă specifică puterea de a-ți atenua specificitatea. Și e straniu să constatăm, în acest sens, că Eliade, cu datele structurale amintite mai sus, pare, pînă la urmă, integral absorbit de modelul central-european. Vorbind despre Jung, el îl compară cu un înțelept chinez, sau cu un țăran din sud-estul Europei. E de acord cu un student care opune citadinismul lui Freud ruralității lui Jung. Dar Eliade? Mai are el, sud-est european prin naștere, ceva dintr-un țăran sud-est european? Mai are el — ca Jung — ruralitate, așadar acces nemijlocit la mentalitatea arhaică? Judecînd după operele sale științifice, s-ar spune că adaptarea i-a reușit mai bine decît ar fi dorit-o . . . Și acest *exces al reușitei*, e, parcă, uneori, prețul însuși al capacității de acomodare. Cînd, în 1951, invitat la Ascona, Eliade îi povestește lui Jung un vis, interpretarea psihiatrului e destul de drastică: el e de părere că omul de știință din Eliade a reușit să ucidă tot ce era în el vital, real, autentic în interesul pentru religii. Dacă — fie și cu unele corective — interpretarea lui Jung e exactă, atunci splendida operă a lui Mircea Eliade e încă o ilustrare posibilă a dramei intelectuale a Sud-Estului european: drama de a avea — în dialogul cu restul Europei toate atuu-urile, în afara aceluia — inefabil — de a se simți, în cuprinsul ei, « acasă ».

. . . Dar interpretarea lui Jung nu e, totuși, exactă. Reușita lui Eliade capătă acum, în anii săi tîrzii, un nimb pe care Jung nu-l putea bănui în 1951: pe atunci, savantul român se afla în plin efort, la jumătatea drumului dintre « spiritul locului » și « axa lumii ». El opera un aspru transfer, în care părăsirea de sine era gestul imediat necesar al regăsirii de sine. Acum, conștient de toate riscurile întreprinderii sale, așezat în aerul rece al « centrului », dincolo de regionalisme, dar și de universalismul electoral care bîntuie, uneori, lumea, puțin obosit și puțin singur, Eliade știe cu siguranță că de la o anumită înțelepciune în sus, « centrul » e peste tot: *Axa lumii e expresia verticală a oricărui spirit al locului*. Iar dacă există provincie, atunci provincia prin excelență e lumea însăși, în întregul ei, în lumescul ei, în imensa ei dragoste pentru ne-lumea spiritului. Meritul suprem al lui Mircea Eliade e acela de a fi vorbit o viață întreagă despre această ne-lume, ca și cum ea ne-ar fi la îndemînă.

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie

BUCUREȘTI

CAPITALĂ A PRIETENIEI

3

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: RENÉ MAHEU, YEHUDI MENUHIN, DAVID OISTRAH, ALEXEI BATALOV, ALDO NICOLAJ, KRZYSZTOF PENDERECKI, MARCEL BATAILLON, GEORGES DUBY, A.J. GREIMAS, ALF LOMBARD, Sir ROBERT MATTHEW

Întîlniri pe meridiane românești, evocate de: VALENTIN LIPATTI, CRISTIAN POPIȘTEANU, ANATOL VIERU, RADU COSAȘU, FLORIAN POTRA, AUREL STROE, ANDREI IONESCU, RĂZVAN THEODORESCU, IRINA BĂDESCU, IOAN COMȘA, AURELIAN TRIȘCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALENTIN LIPATTI

RENÉ MAHEU

De René Maheu m-au legat de-a lungul anilor relaţii strînse de lucru şi o prietenie pe cît de discretă, pe atît de sinceră şi durabilă. Maheu se născuse în 1905 la Saint-Gaudens, lîngă Toulouse, într-o familie modestă. Mama sa era neştiutoare de carte. Fost elev al Şcolii Normale superioare din Paris, codiscipol cu Sartre şi Simone de Beauvoir, făcuse mai întîi o carieră de profesor de filozofie şi de literatură. Lector la Köln (1931—1933), apoi la Londra (1933—1939), iar în timpul războiului la Fez (1940—1942), Maheu intrase ca funcţionar internaţional la UNESCO încă din 1946. Urcase una cîte una treptele ierarhiei profesionale, ajungînd sub-director general, apoi director general ad-interim, în sfîrşit Director general ales în 1962. Avea să conducă Secretariatul Organizaţiei vreme de doisprezece ani, pînă în 1974, cînd Conferinţa generală i-a desemnat succesorul în persoana lui Amadou-Mahtar M'Bow. Bolnav şi măcinat mai ales de faptul că părăsise UNESCO, René Maheu s-a stins la 70 de ani, în decembrie 1975.

Raţionalismul său tipic franţuzesc, fără nici un snobism intelectual, era hrănit de solide lecturi umaniste şi de un demers mental pe care-l deprinsese în faimoasa Ecole Normale Supérieure de pe rue d'Ulm. Capacitatea sa de analiză şi de sinteză era ieşită din comun. Logica argumentării, în tot ceea ce scria sau vorbea, era presărată cu o ironie de bun gust şi cu un spirit polemic, care nu depăşea niciodată « regula jocului ». Astfel de însuşiri făceau din René Maheu un debater şi un adversar redutabil. Puţini delegaţi guvernamentali reuşeau să-i ţină piept. Vorbitorul nu era totuşi înzestrat cu mari calităţi naturale: avea un glas firav şi puţin cam dogit, o pronunţie marcată de un uşor accent din sud, vorbirea tărăgănată şi şovăielnică. Cu toate acestea, intervenţiile sale erau mici capodopere de claritate, de simetrie şi persuasiune. De-a lungul argumentării sale, Maheu lăsa să străbată, cu grijă şi fără excese, un fior liric, o aluzie poetică, un sens ascuns şi voit ambiguu, care înfrumuseţau deodată expunerea cea mai aridă. Cînd prezenta bugetul UNESCO în faţa Conferinţei generale sau a Consiliului executiv, o făcea cu mijloacele unui moralist şi poet. Auditoriul rămînea cucerit de forţa şi frumuseţea expunerii, de sinceritatea şi pasiunea convingerilor sale. Chiar şi delegaţii acelor ţări care se opuneau propunerilor sale bugetare ieşeau cu greu de sub hipnoza discursului lui Maheu. Inteligenţa sa se grefa pe un fond pasional, care implica tumult şi violenţă. Născut la sfîrşit de martie, Maheu era un luptător, un Aries intempestiv, un coleric vestit pentru furiile pe care i le stîrneau, dintr-o nimica, unul sau altul din colaboratori. Sub aparenţele sale de ironie uşor jactantă, Maheu era totodată un mare timid. Timid şi delicat faţă de prieteni, faţă de colaboratori, faţă de femeile pe care le iubise, chiar şi faţă de primul venit. Avea simţul prieteniei, fiind în fond generos şi bun, cu toată violenţa dezagreabilă a crizelor sale de mînie. Din fidelitate, prefera să-şi complice viaţa la infinit, decît să se descotorească în mod laş de cineva sau să scape de o obligaţie.

René Maheu, director general U.N.E.S.C.O. în septembrie 1972, cu ocazia inaugurării, la Bucureşti, a Centrului U.N.E.S.C.O pentru Învăţămîntul Superior în Europa

Pînă la urmă, fidelitatea aceasta s-a transformat într-o constanţă de neclintit faţă de UNESCO. Văzuse Organizaţia crescînd şi crescuse în ea: încetul cu încetul, îşi contopise viaţa cu a ei. Cu vremea, relaţia dintre el şi Organizaţie s-a constituit într-un act de luciditate şi de pasiune încăpăţînată, care l-a purtat pe culmi de fericire şi i-a provocat mari suferinţi. O relaţie aproape mistică, lirică în tot cazul, pasională de la un capăt la altul al carierei sale: « UNESCO — mărturisea el în discursul de adio din 1974 — UNESCO care a fost datoria şi bucuria mea, truda, grija şi orgoliul meu'...»

Vreme de două decenii, René Maheu a slujit aspiraţiile marei majorităţi a ţărilor lumii pentru o viaţă mai demnă şi mai justă. A combătut cu o energie neobosită inechi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tatea, exploatarea, ignoranța, subdezvoltarea, dăruindu-se cauzei progresului social, economic și cultural al tuturor națiunilor, instaurării unor noi relații, democratice, de înțelegere și respect mutual, între toate statele. A insuflat Organizației pe care o slujea și o reprezenta sensurile majore care i-au permis acesteia să desfășoare o acțiune intelectuală și practică eficientă pe toate continentele. A făcut din concepția sa umanistă cheia de boltă a programului UNESCO: « Sînt dintre cei care cred că, oricare ar fi explicația realității, toată semnificația lumii constă în acțiunea omului ». Partizan convins al universalității UNESCO, René Maheu a militat totodată pentru dezvoltarea proprie, armonioasă, a fiecărei națiuni și pentru cooperarea regională, menite să valorifice din plin originalitatea fiecărei culturi naționale. În acest context, a înțeles și promovat acțiunea de cooperare europeană a UNESCO la nivelul întregului continent. A sprijinit procesul de democratizare a relațiilor interstatale, desțelenind căi de acțiune și conturînd orientări pe care evoluția vieții internaționale le-a confirmat. Și-a făcut din năzuințele de progres și bunăstare ale popoarelor care-și cuceriseră recent independența un crez de la care nu s-a abătut niciodată. A slujit astfel cu abnegație cauza păcii, a înțelegerii și a colaborării internaționale, chiar și atunci cînd era nevoit să înfrunte opoziția unor forțe retrograde și conservatoare. A respins calea compromisurilor și a oportunismului, alegînd drumul spinos al luptei pentru progresul social și moral al omenirii. A făcut-o cu o totală dăruire de sine. « Iubesc — îmi scria el cu puțin timp înainte de moarte — tot ceea ce este aproape imposibil (tot interesul vieții pentru mine constă în acest cuvînt aproape), căci cu cît trece vremea, cu atît sînt mai convins că singurele lucruri pe care ești sigur că le ai sînt cele pe care le dăruiești ».

René Maheu a fost un prieten sincer și loial al României. Admirator al politicii noastre externe, în care își vedea confirmate și ilustrate multe din propriile sale idei și aspirații, a înțeles și a sprijinit inițiativele și activitatea țării noastre în cadrul UNESCO, ca pe o contribuție de seamă la instaurarea unei noi ordini economice și politice internaționale, la dezvoltarea cooperării în Europa. Doctor honoris causa al Universității din București, a venit adesea în țară în vizite oficiale, între 1962 și 1973, legînd prietenii pe care anii le-au cimentat, odată cu cunoașterea și prețuirea realităților României de azi. Pentru cei care l-au cunoscut, au lucrat cu el și i-au urmărit activitatea, René Maheu rămîne, fără îndoială, una din personalitățile cele mai puternice și mai originale ale vieții internaționale din ultimele trei decenii. Roger Caillois, care i-a fost colaborator și prieten, i-a conturat un portret definitiv: . . . « O luciditate rară, un curaj egal și, odată cu ele, după ce fusese recunoscută dreptatea și descoperită justețea, o constanță capabilă să le ducă pînă la capăt. Cîntărind cu precizie posibilul după împrejurare și ocazie, pe un termen mai lung, presimțind înaintea altora momentul în care posibilul devine realizabil, și știind să-l înfăptuiască cel mai bine; la care se adaugă, ca alianțe insolite, ironia și credința, îndrăzneala și perseverența; nefăcînd apel niciodată decît la rațiune, deși dispunînd de un ciudat ascendent natural; mare muncitor fără să devină sclavul muncii sale, păstrîndu-și mintea limpede și elevația punctelor de vedere; în plus, omul cuvîntului adecvat și al evidenței de netăgăduit; în intervalul trudei sale, lipsit ca atare de tensiune, de vehemența impulsivă sau cîntărită, o inteligență sprințară, o prospețime sufletească ca a unui copil mirat și lacom . . . »

CRISTIAN POPIȘTEANU

«...valoarea toleranței»
YEHUDI MENUHIN

N-am bănuit niciodată că îl voi întîlni pe Yehudi Menuhin la Paris. Vioara sa îmi exaltase adolescența cînd, în toamna lui 1945, interpretase la sala ARO, împreună cu Enescu, Dublul de Bach, apoi, în 1958, îmi alinase suferința cu același concert, de astă dată alături de David Oistrah. Prima mea ședere în capitala Franței s-a arătat însă extrem de generoasă la capitolul captării cîtorva ore din viața unor personalități. Dar dacă pe toți ceilalți era într-un fel firesc să-i fi văzut la Paris, în orașul lor, întîlnirea cu Yehudi Menuhin s-a datorat, pur și simplu, întîmplării. Întîmplarea sub chipul unei aniversări.

Încă pe drumul de la aeroport, afișe mari o anunțau: luni 6 februarie 1967, la Operă, un concert extraordinar, dirijor Paul Paray — solist Yehudi Menuhin. Se celebrau patru decenii de la debutul parizian al lui Menuhin.

Fie și a încerca să-ți procuri un bilet la un asemenea concert, cînd eu soseam la Paris cu numai 4 zile înainte de spectacol, însemna un previzibil eșec.

Și totuși. . .

Tot lui André Malraux — pe atunci ministrul afacerilor culturale al Franței — îi datorez privilegiul unei invitații.

București, 1969. Yehudi Menuhin pe aeroportul Băneasa

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În seara de 6 februarie, o seară în care cheiurile Senei semănau cu cheiurile Nevei, într-atît erau de încețoșate și umezeala se răspîndea spre oraș, am pătruns în jurul orei 20,30 în luxoasele foaiere de la Palais Garnier. « Le Tout Paris musical » era acolo. În hol, am privit o fotografie. O cupă de bronz avînd desenat un Pan cîntînd din fluier. O inscripție: « Lui Yehudi Menuhin, în amintirea primului său concert la Paris, 6 februarie 1927, Orchestra Lamoureux ».

Pentru a fixa aniversarea celor patru decenii în memoria timpului, în aceeași zi, la amiază, municipalitatea pariziană a ținut să acorde medalia ei de onoare solistului, de atunci și de acum, Yehudi Menuhin și dirijorului, de atunci și de acum, Paul Paray.

Înainte de începerea concertului, i-am transmis lui Menuhin — fără prea mari speranțe — rugămintea de a-mi acorda cîteva minute. Cuvîntul România s-a dovedit însă magic. M-a anunțat printr-unul din acei impresionanți majordomi ai sălilor de operă de pretutindeni, că mă așteaptă, după concert, în cabina sa.

Emoția muzicii mi-a fost sporită de tulburarea gîndurilor stîrnite de apropiata întrevedere. Voiam să vorbesc cu Menuhin despre subiectul care pe noi, cei de la revista Lumea, ne pasiona în acel moment — Europa. Era la începutul dialogului intereuropean și se anunțau tatonările pentru modelarea viitorului relațiilor politice, economice, culturale dintre națiunile europene. România se număra printre pionierii căutării drumului spre destindere și cooperare. Revista Lumea pregătea anchete și interviuri în jurul tematicilor europene. De ce să nu includ și un artist ca Menuhin între interlocutorii noștri?

Mulțimea de ziariști, admiratori, prieteni s-a potolit cu greu în cabina sa, ca și ovațiile din sală. Într-o atmosferă de calm, de parcă nici nu trăise la temperatura arcului voltaic cu puține minute în urmă, și cu o extremă bunăvoință, Menuhin mi-a vorbit despre România ca despre o adevărată patrie, pentru el și pentru muzică.

« Împletindu-se cu muzica, viața mea se prinde cu multe fire de țara dumneavoastră, unde m-am aflat în atîtea rînduri, toate unice și de neuitat. La această aniversare, maestrul Paul Paray, octogenar, mi-a făcut marea onoare și bucurie de a veni special din Statele Unite pentru a dirija, ca odinioară, la prima mea apariție, pe podiumul unei săli de concert pariziene. Dacă ar fi să exprim însă și un regret, acela este de a nu-l avea pe George Enescu lîngă mine. Pot să vă mărturisesc că tot în acest an se împlinesc patru decenii de la prima mea întîlnire cu maestrul meu, cu profesorul și prietenul, personificînd pentru mine muzica și pregătirea mea de a o sluji, de la prima mea întîlnire tot aici, la Paris, cu George Enescu.

Enescu m-a primit cu inima larg deschisă și tot el mi-a deschis porțile României. 1927 înseamnă și anul primei lungi șederi în România. Timp de două luni, sufletul meu, sufletul unui copil ce abia trecuse de 11 ani, s-a umplut de minunățiile românești. Totul mi-a pătruns și a rămas în suflet — natura, muzica, oamenii. De atunci viața mea s-a desfășurat, asemenea meridianelor care împrejmuiesc globul, pe întreg cuprinsul lumii. Dar există cîteva puncte fixe. Există Parisul acesta. Există Rusia părinților mei. Există America unde m-am născut. Există India unde mă simt întotdeauna cufundat în originile umanității. Există România, unde am simțit că îmi cresc aripi și unde am trăit zile de basm. Așa după cum Parisul este locul unde a început cariera mea internațională (aici am cîntat cu o orchestră pentru prima dată în afara orașului San Francisco), Sinaia este locul unde am simțit că devin stăpîn pe vioară și că învăț să mă apropii de muzică altfel, pe căi divine. Grație lui George Enescu, inițierea mea a urcat treptele cele mai înalte. România a fost pentru mine o « țară a legendelor » cum obișnuia să-i spună chiar maestrul meu.

Pot spune că am cunoscut România de la țăran la casa regală din acea vreme, de la muzicieni la călugări. Am simțit că, pornind din România, după acea toamnă aurită de acum patru decenii, m-am putut avînta spre înaltul muzicii; zestrea lui Enescu a trecut asupra mea, iar generozitatea sa, ca și geniul său, s-au revărsat de atunci mereu

asupra mea. Călătoria din 1927 a fost doar începutul unei profunde călătorii care va ține viața întreagă. »

Mă pregăteam să trec la subiectul Europa, cînd Menuhin m-a oprit cu un gest (extrem de aerian, al mîinii, care intuia toate durerile și bucuriile viorii), rugîndu-mă să notez: « Am o mare încredere în vitalitatea muzicii și creatorilor din România. Dacă aș aminti doar patru nume dintre cele mai bine cunoscute mie, George Enescu, Florica Musicescu, Dinu Lipatti, George Georgescu, considerate ca venerabile în lumea muzicii, aș spune încă prea puțin. Prietenii mei, soții Walfisch, originari tot din România, întrețin și ei în Statele Unite o admirație postumă față de Enescu și de creația muzicală românească ».

Trecuse de mult miezul nopții cînd mi-am luat rămas bun de la acest desăvîrșit prieten al țării noastre, fără a fi vorbit despre Europa. Era așteptat, dar mi-a fixat un rendez-vouz « telefonic » pentru a doua zi dimineața, la orele 9. La zece, urma să plece la aeroport. Nu am întîrziat să sun în dimineața de 7 februarie 1967 la reședința ambasadorului Marii Britanii la Paris (adăpost pe care Menuhin îl preferase oricărui hotel).

« — Europa? Cred că îi revine în realitate — mi-a spus la acel telefon — și, mai mult ca oricînd, un rol de îndeplinit în lumea de azi. Cred că Europa poate fi o punte între Apus și Răsărit. Cred însă că europenii, atît de bogați în valori spirituale, și care au dăruit de 2000—3000 de ani mult, foarte mult, civilizației, trebuie să învețe valoarea toleranței. Este un sentiment, o virtute și o bogăție a spiritului care pot însemna foarte mult în viață. Europa a fost devastată de două cataclisme generale în acest secol și ea trebuie să fie unită în păstrarea valorilor universale. Fiecare națiune, oricît de mică, are geniul ei, posedă o cheie specifică de civilizație. Eu cred că muzica europeană, muzica germană, rusă, franceză, poloneză, italiană, română, muzica pe care au creat-o oamenii din Europa a îmbogățit enorm întreaga lume. Eu sînt evreu de origine rusă, m-am născut în America și sînt cetățean american, dar cea mai mare parte a vieții am trăit în Europa, concertînd în aproape toate țările continentului, pe harta căruia sînt Carpații României iubite, Bucureștiul și satul moldovenesc al lui George Enescu. Acum, cînd nu sînt în turneu, locuiesc la Gstaad, în Elveția, și, din cînd în cînd, la școala mea din apropierea Londrei, la Stoke D'Abernon. (De altfel, am invitat-o pe eminenta muziciană Florica Musicescu pentru cîteva săptămîni la această școală, dar neputînd veni din pricina bolii și-a trimis eleva cea mai apropiată de modul său de a gîndi muzica.) Nu cred că trebuiesc stabilite ierarhii în lume sau pe continente. E deajuns ca fiecare să-și dea propria sa măsură. Iar măsura Europei este îndeajuns de importantă pentru trecutul, prezentul și viitorul ei. Esențială este buna înțelegere pe care se pot clădi pacea și concordia internațională ».

L-am întrebat dacă pot reproduce toate ideile sale. Mi-a spus că nu consideră ceea ce mi-a spus un interviu, ci doar o simplă convorbire cu un compatriot al lui Enescu.

La următoarea sa vizită în România, i-am arătat cele scrise atunci în revista Lumea. Mi-a mulțumit. Apoi mi-a mulțumit din nou și în scris.

Păstrate în memoria afectivă, nu doar între notele de drum, seara de la Palais Garnier și minunata convorbire telefonică din dimineața următoare, m-au îndemnat ca acum, cînd revista Secolul 20 consacră multe din paginile sale interferențelor dintre artiștii și oamenii de cultură din lumea întreagă și România (unul din multele semne că securitatea și cooperarea europeană își croiesc drum în istorie, un drum greu, plin de obstacole și sinuozități, dar totuși un drum adevărat, rezultat al eforturilor statelor europene, împreună cu SUA și Canada, în cadrul C.S.C.E.), să le descriu mai pe îndelete. Și să le socot totodată o anticipată urare pentru Yehudi Menuhin, copilul minune, discipolul preferat al lui George Enescu, maestrul și muzicianul ilustru, născut la 22 aprilie 1916.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANATOL VIERU

O diagramă a admirației

DAVID OISTRAH

Am mai scris cîndva « Însemnări autobiografice cu Bacovia »; nu l-am întîlnit și nu l-am văzut aievea vreodată, l-am recunoscut însă în fotografie fără a-i cunoaște chipul. Există personaje care trăiesc în subconștientul tău chiar atunci cînd le ignori; din cînd în cînd, ele ies puternic la lumină.

Cam așa au stat lucrurile, în ceea ce mă privește, și cu David Oistrah. Fiind adolescent, l-am văzut și auzit în sală pentru întiia dată prin 1944—45, în acele brigăzi de artiști sovietici care executau programe de largă accesibilitate; Oistrah era pentru mine un necunoscut, necum un nume mare. În sala « Patria » (« Aro »-pe vremea aceea), el cînta « Fantezie pe teme din opera Carmen », « Introducere și rondo capriccioso » și alte piese de acest fel. Muzicalitatea intensă, jocul strălucitor, intonația impecabilă, sunetul excepțional, atrăgeau spontan adeziunea publicului; adeziunea era și a mea, deși piesele nu prea îmi erau pe plac. L-am auzit curînd după aceea în marile concerte clasice cu orchestră; dintre artiștii proeminenți ai lumii, Oistrah a fost un prieten constant al Bucureștilor; revenea des și cu evidentă plăcere; l-a admirat mai întîi pe George Enescu și i-a prețuit mai tîrziu pe colegii săi mai tineri.

La începutul anilor '50 evoluția artistică și gusturile mele m-au îndepărtat de Oistrah; mă enerva cîntul său impecabil, atît de egal în splendoare; mi se părea un disc viu și la ce bun să vezi în sală un disc viu? Am rămas același admirator, dar numele său de afiș nu mă atrăgea; așa încît, făcîndu-mi studiile la Conservatorul din Moscova, nu m-am dus la concertele lui. De fapt, nu mă duceam doar la concertele cu muzică clasică; atunci cînd cînta Prokofiev sau Șostakovici, mă duceam. Nu voi uita niciodată « Trio-ul » de Șostakovici (împreună cu Knușevițki și Șostakovici), Sonata I pentru vioară și pian de Prokofiev, Concertele pentru vioară de Prokofiev și Șostakovici, pe care le-am auzit atunci în interpretări inegalabile; ele erau în același timp și impecabile și vii; caracterul impecabil nu diminua viața interpretării (unicitatea momentului), iar relieful execuției nu altera cituși de puțin perfecțiunea ei. Am trăit întotdeauna această antinomie a gustului modern: nu mi-ar plăcea o Venus din Millo cu brațele întregi, căci complicitatea istoriei și a neprevăzutului mi-e la fel de dragă ca și mîna artistului; dintre Pietà ale lui Michelangelo, o prefer pe aceea contorsionată de la castelul Sforza din Milano și nu lustruita și egala Pietà dela Sfîntul Petru; împac greu viața cu perfecțiunea și David Oistrah a fost o victimă a acestei dihotomii a tinereții mele. În muzica contemporană actualitatea limbajului echilibra perfecțiunea execuției; în clasici, sonoritatea linsă, lipsită de asperități, mă scotea din sărite. (Am luat contact cu problema aceasta odată cu venirea mea dela Iași la București; sonoritatea splendidă a corniștilor Nistor și Pincu mi s-a părut inadmisibilă, sfidătoare, în comparație cu aceea forțată, « muncită », a corniștilor de pe atunci, din Iași).

Iată de ce gustul meu a mers în anii aceia către Menuhin, iar mai tîrziu (auzindu-l la Moscova în 1956), către Isaac Stern; în domeniul pianului, idolul meu necondiționat a fost, desigur, Richter. Pentru Oistrah am conservat mereu însă aceeași admirație

și o simpatie oarecum frigidă; aș fi putut foarte ușor să-l cunosc personal fie la Moscova, fie la București sau la Sinaia; nu mă simțeam însă ispitit; am trecut alăturea. Desigur, atunci cînd treceam pe lîngă el pe coridoarele Conservatorului, fără a-l saluta, nu puteam să-mi împiedic un surîs, o luminare a ochilor, iar în gîndul meu îl salutam larg și adînc în felul liceenilor de altădată (care știau că « Mihail Sadoveanu » însemnează mai mult decît « domnul Mihail Sadoveanu »).

Această stare a dăinuit mulți ani în mine, pînă la începutul anilor 60, cînd s-a întîmplat să-l aud la București pe Oistrah în Concertul de Brahms. Atunci ceva s-a mișcat puternic în mine. În mine, dar și în Oistrah; de data aceasta însă « Pietà » nu mai era linsă, ci zgrunțuroasă; Oistrah mi-a venit în întîmpinare, cedînd parcă ceva din perfecțiune (o, dar ce concesie, căci totuși calitatea tehnică a rămas extraordinară!). Violența unor accente mi s-a părut neobișnuită pentru el: să fi fost sugestia unor Richter și Stern sau poate urmarea conflictelor pe care le avea el însuși cu moartea (infarctele miocardice începuseră să-l viziteze)? Oricum, impresia a fost extraordinară și rezultatul a fost pentru mine însumi semnul de exclamație al unei consternări dureroase: cum am putut neglija ani de zile un asemenea artist?

De atunci Oistrah nu a contenit să crească în amintirea mea. Dar, mai înainte, Oistrah a continuat să crească el însuși: el făcea parte din soiul acela de artiști care deapănă parcă un ghem fără sfîrșit; în timp ce unii artiști te fac praf din primul moment, continuînd mai tîrziu să trăiască în tine din amintirea primului contact, Oistrah este exact tipul opus. El te uimește prin resursele sale latente care nu încetează niciodată a se explicita. În realitate, prin caracterul neostentativ și în permanență consistent al artei sale, muzicianul acesta originar din Odesa era un adevărat aristocrat. Inteligența sa era total adecvată lumii sunetelor, fiind altminteri mai degrabă ascunsă (o inteligență în același timp placidă și ascuțită, la obiect, proprie adesea artiștilor).

În ultimii ani Oistrah a simțit trebuința de a deveni și dirijor; era rechemat acolo unde dirija; devenise, de exemplu, un prieten dirijor al Filarmonicii din Berlinul de Vest. Mă aflam acolo în toamna lui 1974 la un concert (dirijat de D. Barenboim, avînd ca solist pe D. Fischer-Dieskau), cînd, înainte de a începe concertul propriu zis, directorul orchestrei a anunțat: « astăzi, în urma unui atac de cord, a murit la Amsterdam David Oistrah ». Publicul se ridică pentru un moment de reculegere și un lințoliu nevăzut coborî asupra tuturora.

Dar Oistrah a continuat să crească și după moarte; în zilele noastre nu numai creatorii, ci și interpreții pot avea posteritate. Dinu Lipatti și Glen Gould sînt artiști a căror statură a crescut postum. La fel și Oistrah; valoroasa carte-mărturie a lui I. Soroker mi-a limpezit acest adevăr. Ceea ce nu mi-a plăcut sau nu am înțeles cîndva, mă umple de admirație acum; capacitatea interpretului de a relua egal cu sine însuși, pentru a mia oară, Concertul de Beethoven, oferindu-l ascultătorului anonim ca pentru o primă audiție, este dovada unei vitalități și prospețimi interioare, a unei etici profesionale de înalt nivel. Simplicitatea și rigoarea cîntului vorbesc despre modernitatea și caracterul lui substanțial. Activitatea lui Oistrah, menținută de el exclusiv în domeniul muzical (și în pedagogia muzicală), vorbesc despre umanism nu prin cuvinte goale și clișee decolorate; ea apare azi ca o expresie a eroismului cotidian, tăcut dar atît de eficient.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RADU COSAŞU

BATALOV

Îl ştiam fără să mă cunoască şi, la rîndul lui, el contase pe mine, odată, fără să mă întrebe; aveam o pe cît de puştească pe atît de balzaciană încredere în chipul lui; ca atare, colaborasem, cu un sfert de secol în urmă, la unul din acele comploturi universale care nu mai sperie pe nimeni dar al căror secret rămîne greu de divulgat din pricina fricii funciare de a ne dezvălui imaturi: el mă emoţionase pînă la lacrimi; stabiliserăm atunci un pact între două mici puteri, un (im)pact cum nu se poate mai mutual şi mai patetic, pecetluit de un plîns netemător de impudoare, ca acela numit de Bogza, văzînd «Luminile oraşului», « un plîns de viţel ». Toate problemele lumii încetează a se mai grozăvi în timpul unui hohot de plîns intelectual. Dintotdeauna, într-un cinema am crezut în lacrimă şi am avut cinismul să mă folosesc neruşinat de întunericul lui pentru a plînge pe săturate dar şi abuzînd de faptul, foarte liniştitor pentru un om civilizat şi lucid, că nu mă vede nimeni. Niciodată nu m-am ferit de melodrame şi nici ele de mine. Nu voi dezvălui, deci, la cîte şi la ce filme — unele grandioase, altele stupide — m-am făcut de rîs, pentru a mă exprima modern. Tot printr-o extensie a termenului, s-a ajuns a se numi « cinema » prelungirea emoţiei interioare în exterior, de pe faţă pe stradă, în văzul lumii. Pînă la el, nu mă dădusem în spectacol şi pe stradă. În « cinema-ul de stradă », unde nici nu am produs prea mult, am debutat cu Batalov, în « Zboară cocorii ».

Eram în primele zile ale unui armistiţiu stabilit — şi el mutual — în războiul rece dintre marile puteri. Cum nu există schimbări meteorologice fără legendă, se zicea că o delegaţie de producători americani, venită la Moscova să cumpere o seamă de filme pentru a inaugura acel circuit al valorilor artistice necesare oricărui curent cald în oceanul relaţiilor internaţionale, rămăsese minute întregi fără glas, încremenită în fotolii, după koneţ-ul acestui film; văzuseră cîteva zile la rînd filmele recomandate drept cele mai reprezentative, apoi propuseseră să se treacă şi la cele de linia a doua, poate că există şi acolo lucruri (aşa se spune şi filmelor, nu numai ideilor. . .) interesante; li se arătase din specia filmelor medii acesta, în regia lui Kalatozov, personaj cu o creaţie ciudată şi abruptă, născut la Tiflis în ajunul Crăciunului din 1903, debutînd în 1930 cu un semi-documentar de certă clasă (« Sarea Svaneţiei »), continuînd în '39 cu un alt semi-documentar, « Parada tinereţii », în '41 cu un film despre faimosul aviator Cikalov, ca între '41 şi '45 să fie consul la Los Angeles, urmînd ca în '50 să dea un film de mare viscol al războiului rece, peste patru ani o comedie încîntătoare, de dulce destindere, « Prieteni credincioşi », şi în sfîrşit — dacă sfîrşit au vreodată enigmele talentului — după un « Felix Djerjinski », acest uluitor « Zboară cocorii », de un romantism devastator (cum scria un regizor francez despre « Casablanca » americană din '42. . .), avînd un operator dotat cu o respiraţie uriaşă a ochiului, Uruşevski, şi doi debutanţi, fără de precedent în distribuţia vremii, ea, Tatiana Samoilova, el, Alexei Batalov. Revenindu-i glasul, Mike Todd — celebrul producer de la Hollywood — mărturisise că nu mai văzuse la cinema, o plecare la război, o despărţire între doi adolescenţi, un strigăt ca al ei: « Borea ! Borea ! » printre tancuri, zăbrelele unui gard de comisariat militar şi cîntecele de « desfidanie mama. . . » Eu, ieşind din sală pe bulevard, nu eram Mike Todd, nu aveam banii, interesele şi emoţiile lui, ci doar un suflet — cît un portmoneu gol — care se simţea capabil să intre în acea uneltire universală a milei şi a iertării, pînă mai ieri sentimente confuze, acum clare, ca un ţurţur ce se

topeşte într-un dezgheţ general. « Zboară cocorii » îmi dădeau măsura a cît de rece fusese războiul acela cu sau fără sînge, îngrozitor înainte de a fi adjectivat ca just sau injust.

După douăzeci şi ceva de ani, Batalov se găsea la Bucureşti, la un braţ distanţă de fotoliul meu, în redacţia revistei noastre de cinema; într-o jachetă pestriţă şi simpatică, cu un « col roulé » care mi-l apropie imediat, părea unul din acei călători plăcuţi, fără nume, dar număraţi cu milioanele pe aeroporturi, cu care urci în avion şi poţi sta lîngă el, ore, fără să legi neapărat o vorbă, doar din cînd în cînd un zîmbet fără consecinţa unei poveşti personale; n-avea nimic de star şi nu cuprindea nici o importanţă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Pleoapele — grele — nu mai deţineau lumina adolescenţei, ele exprimau mai degrabă vîrsta la care bărbaţii îşi pun problema apăsată a « formei de fiecare zi ». Cunoşteam şi asta, intrarea în defileul stîncos al « cincizecilor », unde aerul rarefiat te cheamă spre « Cadavrul viu », « jivoi trup », cu acele contradicţii pe care « noi, pictorii, le numim valeur », « valior », — cum pronunţa actorul în măreaţa versiune a lui Constantin Simonov, pe care el, Batalov, n-o putuse întrece... Venise la Bucureşti, pentru premiera mondială a « Moscovei care nu credea în lacrimi ». Fusese la ACIN, un triumf, anticipînd Oscarul american. De ce n-am avea şi asemenea protocronisme ? Eu mi-am îngăduit să iau titlul mot-à-mot, să văd în el un binevenit sfat pentru comportarea mea în faţa lui, să tac şi să nu-i descriu nimic din ce pusesem noi doi, la cale, cîndva. Mi-am imputat imediat că intru astfel în scenariul unui puşti care îşi alege o atitudine matură. Nu m-am simţit lezat de acest « cinema ». M-am îndemnat să joc într-o « Doamnă cu căţelul », o scenă peste ani, nescrisă, cînd ei s-ar vedea într-un hol de hotel, şi ea nu-i va confesa cum se uitase la el în seara aceea cînd avusese puterea să cureţe de sîmburi, calm, o felie de pepene. Nici această imagine nu m-a îngrozit prin estetism şi nu m-a clintit din hotărîrea de a tace cît va vorbi. Iar în tot ce va spune, nu mă vor interesa decît parolele de trecere, sau nu, între doi oameni ai aceleiaşi, sau nu, Cinemateci imaginare.

Punînd asupra lui acea apăsare catifelată a unei pleoape grele, le-am auzit foarte clar într-un, « discurs » deloc maşinal, deloc trufaş, de amiciţie intelectuală care nu impunea nici gusturi, nici legi, sobru fără a fi glacial, expresiv fără a apela la intimităţi cu destin de fursecuri. Dacă le condensez şi le montez acum, o fac numai din memorie, fiindcă n-am simţit nevoia însemnării lor pe hîrtie. Parolele acestea erau următoarele:

pericolul prostiei, al degradării omului prin prostie, tocmai acum cînd inteligenţa se dezvoltă mai puternic ca niciodată — el nu venise pe lume ca să se prostească, de aceea a jucat puţin însă nu orişice;

forţa cinematografului de a extinde prostia şi vulgaritatea; refuzul lui de a contemporaniza Faust, de a-l trivializa printre rachete cosmice;

plăcerea de a povesti Tolstoi şi Dostoievki la radio, şi de a-şi recita singur versuri; refuzul de a ne recita pe loc, versuri;

Gérard Philipe, actorul lui preferat, artist de geniu, care n-avea ce căuta în rolul « Jucătorului » lui Dostoievski, căci acela era un tînăr urît şi îngrozitor de rău;

întrebarea: de unde atîta răutate într-un singur om ?

explicaţia dostoievskiană: « Jucătorul » e atît de rău şi urît fiindcă e gelos şi iubeşte; plăcerea de a ni-l juca şi descrie prin cîteva gesturi: mic, nervos, febril, complexat de femei...

plăcerea de a ni-l juca pe generalul american din « Apocalipsul » lui Coppola, arătîndu-ne cum îşi îmbrăca acesta vestonul; refuzul de a crede în viziunea americană că omul întors din război e gata să tragă tot timpul cu mitraliera;

şi vorba aceasta, care nu mă părăseşte de cînd am auzit-o din gura lui: « în finalul « Apocalipsului », se cunoaşte că regizorul nu l-a citit, de mic, pe Dostoievski ».

Se încălzise, cum ar fi spus prietenul Brel acordeonistului său, « chauffe, Marcel, chauffe ! », cînd îi cerea să taie şi să precipite melodia. Şi poate că nu greşeam: la cîte s-au întîmplat cu noi toţi, actori şi spectatori ca la teatru, în această pace rece, nu confesiunile, nu interviurile, nu conferinţele de presă, căzute sistematic în eseistică de intenţii, mai pot instaura confesionalul de murmur şi încredere între doi intelectuali. Azi, între oameni capabili de a trece vitalul în intelect, spaţiul cel mai intim cred că e al parolelor care scapă concis, nepremeditat, repede, luate de vînt, în timpul vîslirii de pe un mal pe celălalt, al secolului şi al fluviului. În afara operei garante în relaţiile cu oamenii de expresie, nu mai cred decît în parole scurte care mă lasă să dezvolt singur — o stare, o sugestie, o deschidere spre o solidaritate de vîslă şi de înţelegere din ochi, pe sub sprîncene, nu mai sus, căci cerul a devenit prezumţios, nu mai jos, căci nu e meseria noastră de a ne uita în pămînt; (cît despre privirea cu coada ochiului, ea devine din ce în ce mai urîtă).

Noi, pictorii, numim aceste parole de trecere, valior.

« ... la un metru distanţă de fotoliul meu »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

FLORIAN POTRA

3 × Nicolaj (+ 1)

Nu e adevărat că funcționarii (culturali) sunt invariabil ineficienți. Întors în vara lui 1963 la Roma, cu dorința de a cunoaște și cît mai mulți oameni de teatru, am luat-o, birocratic, pe filieră: am găsit în lista abonaților telefonici un Ente Italiano per gli Scambi Teatrali (E.I.S.T.) și m-am dus acolo, prezentîndu-mă directorului și cerîndu-i să mă pună în legătură cu cei mai buni dramaturgi italieni în viață. De ce am luat-o birocratic și nu am apelat la vechii mei prieteni literați? La un Niccolò Gallo, la un Giorgio Bassani, la un Ignazio Ambrogio? Am apelat, dar ei nu prea aveau știință de o literatură dramatică italiană sau, mai exact, știința lor în materie se oprea la Pirandello sau, cel mult, la Rosso di San Secondo și la Ugo Betti, acesta din urmă hotărîndu-se să moară în 1953 (pe Eduardo De Filippo îl admirau ca actor și capocomico, dar nu-l asimilaseră ca autor). Situația aceasta perdurează pînă în ziua de azi, fiindcă, povestindu-i eu lui Giorgio Bassani, în 1982, de succesul lui Aldo Nicolaj, care a egalat performanța lui Pirandello, de a fi jucat, simultan, cu trei texte diferite, pe trei scene diferite ale Bucureștiului (Național, Mic, Giulești), autorul Grădinilor Finzi-Contini m-a întrebat cu o perfectă inocență: dar cine-i Aldo Nicolaj, e într-adevăr brav? (La rigoare, Nicolaj l-a depășit pe Pirandello, dat fiind că dramaturgul sicilian realizase cifra de trei spectacole cu ajutorul unui turneu în Capitală al teatrului din Oradea, iar Nicolaj a mai avut satisfacția de a asista și la prima lectură

a Contigentului de fier, în repetiție la teatrul radiofonic: 3 Nicolaj pe scenă, așadar, plus unul pus în undă!)

Revenind la perplexitatea lui Bassani: într-adevăr, cine e Aldo Nicolaj? Citisem în anii '50 într-o revistă de specialitate că o comedie antimilitaristă a autorului dramatic născut la Asti și trăind la Roma, Soldatul Piccicò, s-a bucurat de un mare succes la Leningrad, dacă nu mă înșel, și curiozitatea mi-a devenit la fel de mare. Era firesc de aceea ca, în 1963, în fața directorului E.I.S.T., avocatul Giancola, pe lîngă și după numele lui Eduardo De Filippo, să-l rostesc imediat pe acela al lui Nicolaj. Eficiența funcționarului — azi i-am spune, mai elegant, operator — cultural s-a dovedit promptă și prodigioasă: într-o singură dimineață mi s-au fixat rendez-vous-uri — la sediul E.I.S.T. sau la cei solicitați acasă — cu Eduardo, cu Diego Fabbri, cu Silvano Ambrogi, cu Aldo Nicolaj, cu Federico Zardi, primul întîlnit fiind, în aceeași după-amiază, Alberto Perrini (profesor de teoria dramei, pionier al teledramei, autor a numeroase piese radiofonice, « restaurator », mai tîrziu, al comediei Fîntîna Trevi de Gian Lorenzo Bernini). Pe toți aceștia aproape, excepție face doar Zardi (pe care îl am tradus în manuscris), i-am cunoscut și le-am înlesnit apariția pe scenele românești (Eduardo mă prezenta cunoscuților și actorilor distribuiți în Tommaso d'Amalfi, în frunte cu Domenico Modugno: « traducătorul meu în limba română »), dar de împrietenit — poate și datorită « indicelui de preferință » înregistrat pe lîngă actorii români: Radu Beligan și Toma Caragiu, printre cei mai pasionați — m-am împrietenit cu Aldo Nicolaj. Soldatul Piccicò (cu Toma Caragiu în rolul titular), Furnici (încă nereprezentată, dincolo de cîteva scene răzlețe), nenumărate monologuri (inspirate de marea actriță Paola Borboni, cîteva publicate pentru prima oară în « Secolul 20 »), Necunoscuta și funcționarul. (Între timp, Nicolaj și-a găsit și o « profetă » pe pămînt românesc în persoana diligentei secretare literare a Teatrului C.F.R. Giulești, Angela Ioan: sprijinindu-se în două cîrje tălmăcitoare, Nicolaj și-a dublat șansele și suprafața teatrală de acoperit în momentul de vîrf al succesului său bucureștean și, în general, românesc).

Mai mult: dintre toți dramaturgii și comediografii italieni pe care i-am cunoscut, numai Aldo Nicolaj — beneficiind și de investitura de președinte al Asociației Internaționale a Autorilor Dramatici — a venit în România. Desigur, nu a fost singurul care ar fi vrut să vină: Giuseppe Dessì, de pildă, socialist-comunistul sard căruia « Secolul 20 » i-a publicat parțial, încă inedită, drama Eleonora d'Arborea, a ținut morțiș să ne viziteze țara, dar n-a apucat s-o facă, murind absurd înainte de vreme, după cum și catolicul Diego Fabbri, plecat și mai repede și mai neașteptat dintre cei vii, care ar fi vrut să vadă mănăstirile Bucovinei. Iar Silvano Ambrogi (căruia Teatrul Național din Iași i-a reprezentat Birocratosaurii, din păcate fără ecoul meritat) în plină maturitate creatoare, astăzi, așteaptă ocazia, după cum o așteaptă, cu o nerăbdare și mai nesățioasă — mi-a mărturisit-o — Roberto Mazzucco, cel mai proaspăt tradus în « Secolul 20 » (ca dramaturg, firește). Din nefericire, invitat de Radu Beligan să fie prezent la premiera Filumenei Marturano la Național, Eduardo De Filippo, trecut de 80 de ani, n-a putut să riște o călătorie atît de lungă.

Așa se face că, deocamdată, Aldo Nicolaj e unicul autor dramatic contemporan din Italia care a fost, fie și numai timp de o săptămînă, oaspetele românilor, dar și oaspetele său personal, fiindcă a venit să asiste la premiera Necunoscutei și funcționarului, pusă în scenă la Teatrul Foarte Mic, în timp ce la Național era în plină stagiune a afirmării, Trei pe o bancă (titlu originar: Contigentul de fier, sub care a fost prezentat la radio, cu prefața autorului), iar la C.F.R. Giulești o piesă într-un act, a sa, făcea parte dintr-un diptic norocos.

L-am însoțit pe Aldo Nicolaj la o repetiție generală și la premiera Necunoscutei și funcționarului, la cel de al 50-lea spectacol al celor Trei pe o bancă, la repetiția

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

radiofonică a aceleiaşi piese, precum şi la conversaţia de la Institutul Italian de Cultură. În sala Atelierului de la Naţional, Nicolaj s-a întreţinut cu publicul, vorbind despre omenia care se cuvine să inspire şi să impregneze relaţiile cu semenii, inclusiv cu bătrînii, cu cei din « vîrsta a treia », al căror destin e atît de fragil, depinzînd mereu de alţii, de fiii care trăiesc tot mai străini şi mai îndepărtaţi (Nicolaj însuşi are trei băieţi), fie şi sub acelaşi acoperiş (cînd nu sînt trimişi la azil). Spectacolul de la Foarte Mic a trebuit să reziste — în memoria audiovizuală a autorului — confruntării cu premiera pariziană şi, într-o ipostază nouă, a rezistat, după cum versiunea radiodramatică a Contigentului de fier l-a făcut să tresară în faţa unor personalităţi actoriceşti ca aceea a Leopoldinei Bălănuţă, a lui George Constantin şi, mai ales, a regretatului Fory Eterle.

S-au scris şi se scriu — prin forţa împrejurărilor — puţine studii de teatrologie comparată. În orice caz, nu am citit încă despre evenimente în viaţa unui autor dramatic — la el acasă sau printre străini — de felul celui trăit de Aldo Nicolaj la Bucureşti: într-o capitală recunoscută, europeană, a artei spectacolului, să se reprezinte, într-o singură săptămînă, spontan, necomandat de nimeni, trei lucrări diferite ale unui autor (şi în plus pregătirea unei transmisiuni radiofonice). Cum se explică un astfel de record? Există, de bună seamă, un coeficient de întîmplare, dar explicaţia de bază stă în faptul că scrisul dramaturgic al lui Aldo Nicolaj atrage teatrele şi îndeosebi pe actori. E un scris elegant, cursiv, cu o vădită încărcătură lirică, foarte uman. Rolurile se lasă generos ocupate de gîndirea şi sensibilitatea unor interpreţi de cele mai nuanţate calibre, permiţînd ecloziunea unor « creaţii » atît în raza de acţiune a profesionistului conştiincios, riguros (Chiril Economu şi-a încununat cariera cu rolul lui Bocca Libero din Classe di ferro), *cît şi în aceea a talentelor de anvergură (Irina Răchiţeanu-Şirianu în* Stop pe autostradă, *la Teatrul Foarte Mic). Veritabil bijutier al monologului (văzut şi simţit ca piesă într-un act cu un singur personaj), Nicolaj rămîne, cu adevărat, un prieten devotat al actorilor: la ei se gîndeşte cînd scrie şi, nu întîmplător, tot ei sunt cei care îi impun comediile, opera. În toată Europa, de la Viena şi Budapesta, la Paris şi Moscova, făcînd din Aldo Nicolaj cel mai jucat comediograf italian în viaţă. În străinătate. Acasă, ca aproape toţi toţi colegii, mai puţin şi numai de mîntuială (mîntuiala pusă de companiile teatrale în montarea « noutăţilor -italiene », doar pentru a-şi asigura substanţiale subvenţii de stat).*

Nicolaj, însă, este şi un prieten loial, neinvidios, al colegilor săi de breaslă. Chiar şi în ianuarie 1982, cînd s-a oprit pentru o săptămînă în Bucureşti, nu a fost un manager al propriilor sale texte, de plasat cît mai avantajos şi mai repede, ci a pledat cu pasiune în favoarea unor dramaturgi italieni de azi, de la Dario Fo la Roberto Mazzucco, de la Silvano Ambrogi la Renzo Rosso (autorul piesei care l-ar fi inspirat, ma non troppo, *pe Fellini pentru* Prova d'orchestra). *Procedînd astfel, Aldo Nicolaj a vrut să demonstreze existenţa unei* literaturi *dramatice italiene actuale, demne de luat în seamă, apărîndu-i pe scriitorii autentici de contrafacerile şi prefacerile practicate de nişte diletanţi care îşi vînd produsele artizanale ca lucrări de creaţie originală. Polemizînd cu aceştia din urmă, Nicolaj scria în 1981: « De la un timp sunt considerate drept „noutăţi italieneşti", nu numai prelucrările de opere clasice, adaptările, localizările, reducţiile de opere literare, ci şi epistolariile scenarizate, divagaţiile unor actori, monologurile ce adesea nu sunt decît banale pălăvrăgeli, povestioare la persoana întîi, colaje, culegeri de poezie, articole de ziar, interviuri şi cîte şi mai cîte, de acelaşi soi. Cred că dacă s-ar pune în scenă cartea abonaţilor la societatea de telefoane, scenarizată, chiar şi un asemenea text ar putea fi luat în considerare ca noutate italienească ». Iată-l, deci, pe Nicolaj ridicîndu-se în apărarea* literaturii dramatice, *respingînd confecţia, umilind făcătura. (Dar cîţi literatori italieni citesc « Ridotto », revistă lunară de teatru, editată la Roma de Societatea Italiană a Autorilor Dramatici?)*

Dintr-o nevoie intimă de simetrie, estetică nu doar etică, Nicolaj — după ce a rămas încîntat de calitatea artei noastre scenice — s-a arătat sensibil la valorile literaturii dramatice româneşti. Împreună cu Roberto Mazzucco studiază găsirea unor spaţii culturale adecvate — teatre, radio, televiziune — pentru promovarea, pentru lansarea lor în Italia. Aşteptăm cu răbdare rezultatele acestui interes, şi ne vine în minte o zicală pur latină: « C-o picătură ce cură, butia se-umple pînă-n gură » . . . Sau ar fi nevoie, totuşi, de-un nou hulit « birocratosaur », de un avvocato Giancola?

AUREL STROE

PENDERECKI

Trebuie să fi fost în primăvara anului 1962 cînd Krzysztof Penderecki, într-un schimb cultural, ne-a vizitat ţara. Deşi nu împlinise 30 de ani, era un nume de care începuse să se vorbească pretutindeni. Primise premiul Tribunei Internaţionale a Compozitorilor UNESCO pe anul 1961 pentru piesa « Threnodie » scrisă în memoria victimelor de la Hiroshima. Atrăgea atenţia în special modul simplu dar extrem de eficient şi cu totul nou de a trata orchestra de coarde, obţinînd sonorităţi din cele mai variate, cînd apropiate de cele ale muzicii electronice, cînd amintind de ciudate fluiere ale unui ancestral imaginar.

Penderecki adusese la Uniunea Compozitorilor şi benzi şi partituri ale altor lucrări ale sale, cum ar fi: « Anaklasis », primul său « Quartet de Coarde », precum şi o partitură care era încă în manuscris, « Kanon pentru orchestră şi bandă de magnetofon ».

Forţa muzicii sale, unită cu rafinamentul sonor, avusese un puternic impact asupra mea şi asupra multor colegi ai mei de generaţie.

În timpul scurt cît a stat la Bucureşti şi-a făcut mai mulţi prieteni printre compozitorii români. Pînă atunci cunoscusem şi eram prieten cu unii dintre compozitorii din prima generaţie a noii muzici poloneze, cei care, prin 1959—1960 uimiseră lumea prin modul lor nou de a plămădi materia sonoră. Ei formau un grup foarte unit şi reuşiseră să organizeze un festival anual, « Toamna varşoviană », care nu şi-a pierdut prestigiul pe plan mondial nici pînă azi. Decanul de vîrstă era Witoldt Lutoszlawski, un adevărat senior al spiritului şi compozitor cu marcantă personalitate. Dar cei mai apropiaţi mi-au fost Kazimierz Serocki şi Włodzimierz Kotoński, care şi ei ne-au vizitat ţara în repetate rînduri şi au cimentat prietenii durabile printre compozitorii români. Voi vorbi despre aceştia, ca şi despre cîţiva alţi prieteni muzicieni polonezi, cu altă ocazie, cînd nu voi neglija nici marea importanţă, în afirmarea muzicii româneşti pe plan internaţional, pe care a avut-o festivalul amintit. Aici, cei cîţiva compozitori români care am fost invitaţi să participăm cu lucrări, am întîlnit pentru prima dată personalităţi ca Luigi Nono, Eliott Karter, Heinrich Strobel şi mulţi alţii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Penderecki, în zilele în care a stat la București, s-a interesat de muzica românească, ascultînd multe partituri atît la Uniunea Compozitorilor, unde a făcut două vizite, cît și acasă la unii din muzicienii noștri, și s-a arătat atras de noua mișcare muzicală ce începuse să se contureze atunci la București.

Mi-a fost dat să-l conduc într-o călătorie de două zile la Sinaia, cînd am făcut împreună și o mică excursie pînă la Cota 1 400, și îmi amintesc că, deși era o primăvară înaintată, crestele munților erau încă pline de zăpadă. Atunci l-am cunoscut mai de aproape. Era o fire deschisă, glumeț, cu o putere de observație deosebit de ascuțită, dar și o discreție care trăda în el o îndelungată tradiție de civilizație.

Ulterior l-am mai întîlnit la Cracovia, unde a fost multă vreme directorul Conservatorului.

Activitatea lui, însă, a avut o uriașă linie ascendentă, el ajungînd printre cei mai importanți compozitori ai muzicii contemporane. Marile lui lucrări vocal-simfonice au trezit un interes imens și trebuie să recunosc că Oratorii, cum ar fi « Lukas-Passion », le ascult și azi pe discuri primite de la el, cu reală emoție.

Drumul creației lui Krzysztof Penderecki mi se pare foarte semnificativ. La început o aliniere fățișă la avant-garda anilor 1960—65, care elimina nivelele suprapuse ale construcției muzicale (armonia, contrapunctul, melodia) pentru a-și concentra bogata inventivitate în crearea de sonorități noi, cam ceea ce s-ar numi azi « recherche acoustique ». Culoarea, densitatea și dinamica internă a sunetului treceau pe primul plan. Deseori, în loc de înălțimi precise de sunet, apăreau murmure, zgomote parazitare sau clustere — și cîtă nuanțare știa să facă în cadrul unui asemenea procedeu, care la o privire superficială părea a fi nediferențiat și brutal! Variata mișcare interioară a benzilor sale sonore rămîne la fel de expresivă și azi ca și acum douăzeci de ani. Inventivitatea și siguranța în mînuirea materialului sonor în lucrări cum ar fi « Dimensiuni ale spațiului și timpului », « Polimorphia », « De natura sonoris » sau « Kosmogonia » ne impresionează și acum ca la prima audiție.

Mai tîrziu, în marile sale lucrări vocal simfonice și în opere s-a ivit o nouă tendință caracterizată prin recuperarea treptată a unor elemente de limbaj și stilistice cum ar fi acordul și armonia, anumite tipuri de polifonie tradițională și, o dată cu ele, reluarea sunetului muzical de tip « clasic ». Dar această recuperare se făcea prin asimilarea elementelor amintite de către structurile create de Penderecki în lucrările sale anterioare, astfel încît, pentru un ochi atent, continuitatea în traiectul creator al autorului nu e greu de reperat: limbajul devenea mai complex, mai nuanțat. Două din lucrările acestei perioade mi se par semnificative: « Utrenja » și « Dies Irae », ele constituind, după mine, vîrfuri de complexitate (dar nu de inutilă complicație) în muzica zilelor noastre.

ANDREI IONESCU

MARCEL BATAILLON și demnitatea filologiei

În 1965, la Simpozionul Cervantes din Berlinul răsăritean, unde fusesem invitat, împreună cu colegii de catedră, la recomandarea lui Iorgu Iordan, am avut șansa să-l cunosc pe Marcel Bataillon, marele hispanist, autorul celebrei cărți Erasme et l'Espagne, din 1937 (studiu fundamental care contribuia, în anii aceia, la configurarea fermă a unei noi discipline: literatura comparată). Ce bucurie mai mare putea fi pentru noi, tinerii învățăcei pe tărîmul literaturii spaniole, decît să-l cunoaștem pe savantul intrat în legendă, profesorul de la Collège de France care deținea autoritatea maximă și unanim recunoscută în domeniul hispanisticii și fusese ales în mai multe rînduri președinte al Asociației Internaționale de specialitate! În zilele simpozionului, ale cărui lucrări le-a condus cu discreție, am reușit să ne apropiem cu toții surprinzător de repede de omul acela distins, dar nu distant, ci cordial și comunicativ, gata să-și ofere sprijinul și să împărtășească celor tineri o experiență de viață și de cultură ajunsă prin decantare la o mare densitate. Era, incontestabil, vedeta întîlnirii, și gazdele făceau totul pentru a-i fi pe plac, dar el nu avea nimic de vedette, nu voia să intimideze pe nimeni, nu avea nimic pontifical, era firesc în tot ce făcea, părînd stăpînit doar de dorința de a-i cunoaște pe ceilalți participanți într-o atmosferă intimă de conversație calmă, familiară, nestînjenită de rigidități ierarhice. Pe ceilalți hispaniști francezi (profesorul Noël Salomon de la Bordeaux și Jean Vilar, fiul profesorului Pierre Vilar) îi trata cu prietenia proteguitoare a unui frate mai mare. Din fericire, prin amabilitatea gazdelor, care au oferit participanților o excursie cu autocarul prin sudul țării, conversațiile cu Marcel Bataillon s-au prelungit cu încă o săptămînă, timp în care am avut senzația că ne aflăm în preajma unui arhetip al fineții umane și intelectuale. Am înțeles atunci mai bine ca oricînd că marea cultură n-are nimic ostentativ, devine conduită și mod de viață, și că armonios cu adevărat este exemplarul uman ce întrunește valori esențiale deopotrivă de cultură și de civilizație.

Aveam să-l reîntîlnim (cu cîtă bucurie!) peste cîțiva ani la București, în aprilie 1968, la Congresul internațional de lingvistică și filologie romanică. Ne pregăteam să-l primim cum se cuvine, noi, cei care avusesem parte la Berlin de lecția de neuitat a marii lui simplități. Atmosfera era sărbătorească. În vederea congresului se făcuseră pregătiri generoase, după lucrările propriu-zise se prevăzuseră vizite la muzee și o

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

frumoasă excursie de două zile cu un convoi de autocare, cu popas la Brașov și întoarcerea pe la Cîmpulung. Am reușit să-l avem oaspete, noi, elevii lui de la Simpozionul Cervantes, la Athenée Palace, după ședința secției de filologie, unde citise o comunicare despre Viaje de Turquia *de Andrés Laguna, o operă spaniolă din secolul al XVI-lea. Eram ușor dezamăgiți, am fi dorit să-l vedem abordînd (și, desigur, rezolvînd definitiv!) o temă spectaculoasă, vrednică de un maestru ca el. Nu eram pregătiți încă să primim lecția de rigoare a filologiei. Se pare că profesorul a simțit vaga noastră deziluzie și a ținut să facă o profesiune de credință de filolog. Asta era, deci, maestrul nostru drag!? Filolog?! Iată-l revendicînd pentru sine eroismul obscur al comparării textelor vechi, al depistării erorilor, amputărilor, adaosurilor, amplificărilor datorate unor copiști anonimi din alte vremuri. Și totul pentru a face lumină în problema transmiterii textelor și a putea alcătui ediții critice ale clasicilor. Ni se părea puțin pentru cel ce scrisese lucrări de anvergura amintitei* Erasme et l'Espagne, *operă care stimulase revizuirea (de către prietenul său Américo Castro) a viziunii tradiționale despre evoluția socială și culturală a Spaniei din epoca de aur (numită de Castro «perioada conflictivă») și pînă în zilele noastre. Era cu noi și profesoara Nina Façon, bună cunoscătoare a cărții despre Erasm, pe care o și comentase dealtfel într-un studiu mai vechi despre* Concepția omului la Erasm și Cervantes. *Acum nu știa dacă trebuie să se lase antrenată de noi într-o discuție despre Cervantes și «enigma» Spaniei, în stilul tineresc (care ne convenea) al lui Ortega din* Meditațiile despre Don Quijote, *sau să se asocieze invitatului nostru, sprijinindu-l în elogiul profesiei de filolog. Cu atît mai mult cu cît era și ea deopotrivă istoric literar și filolog, și depășise de mult faza «entuziasmului» nostru interpretativ, încrezător în ipoteze prea lesne încropite, fără grija verificării minuțioase a faptelor (de text și de epocă).*

Lecția deloc pedantă (și care avea să fie din nefericire ultima) pe care ne-a dat-o Marcel Bataillon a început cu semnalarea importanței cîtorva progrese recente în interpretarea textuală a unor capodopere spaniole, de la Celestina *la celebrul* Buscón *al lui Quevedo, parcă în prelungirea unei comunicări din acea dimineață, susținută la aceeași secție, în care Criado de Val comentase cîteva imperfecțiuni ale unor ediții din* Libro de buen amor *și* Celestina. *În lipsa unor ediții critice (și, oricît ar părea de bizar, lipsesc încă edițiile critice ale unor opere fundamentale din Secolul de Aur), interpretările — ne atrage atenția Bataillon — riscă să devină arbitrare, așa încît sarcina filologului de astăzi nu e mai puțin importantă și nici mai ușoară decît a filologului clasic de ieri, care, prin stabilirea textelor corecte, prin cercetări de gramatică și de lexicologie și prin furnizarea unor informații de istorie socială, culturală, religioasă etc., a contribuit la înțelegerea cît mai deplină a unei comedii de Aristofan ori a unui episod din* Eneida. *De aceea, conștient de utilitatea și demnitatea meseriei de filolog, Bataillon ne declară că nu s-ar simți ofensat dacă i s-ar tăgădui calitatea de «critic», cu condiția să-i fie recunoscută aceea de filolog. Filolog, nimic mai mult, dar nici mai puțin. Se spune de obicei că litera ucide și spiritul dă viață, dar sînt momente cînd trebuie să restabilești litera pentru a descoperi spiritul, și poate cel mai important dintre sensuri este sensul literei. Scrierile pe care le numim capodopere sînt acelea pe care nu le înțelegem niciodată deajuns. Poate că plăcerea lecturii noastre sporește dacă reușim să înțelegem, să redescoperim, în măsura în care e posibil acest lucru, ce fel de plăcere simțeau, citind opera, contemporanii autorului. Dorința de a găsi sensurile ascunse nu trebuie să ne ducă la disprețuirea sensului literal. Opoziția aceasta nu exista pe vremea lui Dante, care avea totuși conștiința clară a polisemiei. De aceea i se pare deplasată nerăbdarea unor reprezentanți ai noii critici (Doubrovsky, de exemplu) de a trece la căutarea sensurilor ascunse, ca și cînd sensul literal ar fi mult prea bine cunoscut și orice om cultivat îl poate lesne sezisa. Dar acest sens literal — se întreabă Bataillon — nu cuprinde valori semantice, sintactice, stilistice, care-l fac să fie suportul celorlalte sensuri, pe care criticii inițiați în noile științe ale omului — lingvistică generală, psihanaliză, sociologie — le caută în textele literare?*

Discuția se prelungește și a doua zi (este sau nu privilegiat sensul intențional al autorului asupra sensurilor neintenționale ale operei?) și glasul filologului continuă să aibă căldura convingerilor intime, convingeri ferme, dar pe care nu vrea să le impună cu orice preț, ci le expune ca pe niște simple ipoteze, pe un ton calm, amabil, tolerant. Bataillon a adus cu el un extras dintr-un articol publicat de Modern Humanities Research Association: Défense et illustration du sens littéral, *care cuprinde multe din observațiile făcute în ajun. Îl donează bibliotecii Facultății noastre, cu un «omagiu cordial» înscris într-o scurtă dedicație. Acum, cînd el nu mai este și încerc să-i evoc silueta elegantă de senior al filologiei tradiționale, găsesc, în mica broșură în care apără cu strălucire sensul literal, un paragraf grăitor pentru marea deschidere spre sensurile neintenționale și ascunse ale operei de care e capabil umanistul rămas credincios literei așa cum a ieșit din mîna autorului, pentru a fraterniza astfel în același timp cu scriitorul și cu cititorul pentru care scria acesta: «Precizarea sensului literal al operei înseamnă oare epuizarea tuturor sensurilor posibile? Bineînțeles că nu. Nici psihologia profunzimilor, nici sociologia literaturii nu existau pe vremea lui Quevedo. Dar zonele obscure ale psihicului uman existau încă de pe atunci; anumite creații literare exprimau deja, fără să-și fi propus acest lucru, anumite situații sociale. De aceea, este perfect legitim să recurgem la unele puncte de vedere ale psihanalizei pentru a caracteriza mai profund raportul lui Buscón cu tatăl și cu mama lui, pe care-i respinge, și cu acel supra-eu pe care-l caută, prin compensație, la Don Diego.»*

Iată, deci, că lecția de rigoare a filologului se împletește strîns cu lecția de comprehensiune și deschidere a criticului, într-o știință (și artă) neîntrecută a dialogului fecund.

RĂZVAN THEODORESCU

GEORGES DUBY

Erau, țin minte, o încîntare a ochiului, în anii de mijloc ai deceniului trecut, cărțile de mare format scoase de Skira, la Geneva, în colecția «Artă, idei, istorie». Pentru lumea criticii și a artiștilor, volumele dedicate Renașterii sau epocii moderne erau știute — înaintea lecturii încă — a fi reușite sigure devreme ce le semnau nume cu faima lui Chastel sau Argan. În 1966 și 1967, însă, veneau și în bibliotecile noastre, succesiv, trei volume ale aceleiași colecții datorate unui autor pe care cercetătorii artei îl știau mai puțin. Era un istoric medievist, din luminoasa descendență a școlii de la «Annales». Mai mult încă — și, întrucîtva, derutant pentru mulți dintre istoricii și criticii de artă —, autorul acesta se făcuse remarcat pe la începutul anilor '50 cu studii de pură istorie socială și economică, cu micromonografii între care și aceea a unei abații. Pentru cine cunoștea însă cît de cît cărțile lui Georges Duby, metoda și viziunea istorică a acestui repede remarcat profesor al Universității Aix-Marseille, ajuns în zilele noastre titular al unui curs de evoluția societăților medievale la Collège de France, nici volumele de la Skira, nici cel ce a urmat în 1968 — scris în colaborare cu Robert Mandrou —, dedicat istoriei civilizației franceze, nu erau surprize.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sigur este, oricum, că « Adolescence de la chrétienté occidentale », « L'Europe des cathédrales » și « Fondements d'un nouvel humanisme », acoperind istoria civilizației apusene dintre Carol cel Mare și Lorenzo de Medici, au revelat și specialistului vechilor texte și celui ce frecventează imaginea medievală adîncimile unui erudit, deschiderile unui teoretician, eleganțele unui eseist, crescut ia acea școală de excepție a veacului nostru ce a dat istoriografiei mondiale noile ei dimensiuni, coborîrea benefică spre cotidian, spre umilitatea și anonimatul făuritorului perpetuu de istorie. Era școala ce i-a avut drept magiștri pe Lucien Febvre, pe Marc Bloch, pe Fernand Braudel.

Printre savanții care ilustrează orientarea cea mai nouă a « Annales » — lor postbelice — recunoscînd interdisciplinaritatea ca o regulă de aur a cercetării și interdependența faptelor, a structurilor sociale drept lege imuabilă a investigării trecutului — se numărau cei cîțiva emisari ai Sorbonei și ai altor Universități din Hexagon, care, în octombrie 1969 participau, la București, la cel dintîi colocviu franco-român de istorie. Într-o echipă de cărturari de prim rang condusă de Alphonse Dupront — între ei îmi amintesc cu plăcere de enciclopedicul Pierre Chaunu, specialist reputat al istoriei europene premoderne, sau de François Furet, animator al cercetărilor de istoria cărții — se afla și Georges Duby.

Poate că preocupările mele de istoria culturii medievale, sigur însă — și înainte de orice — farmecul intelectual al acestui om mai curînd retras la primă vedere, afabil, spumos chiar, cînd credea a fi găsit un interlocutor, m-au apropiat mai mult de el în zilele petrecute în România. I-am fost prezentat de unul dintre profesorii mei — regretatul Mihai Berza, care îmi conducea teza de doctorat ce mi-o încheiam tocmai atunci —, iar mai apoi, mergînd împreună cu istoricii francezi într-un periplu moldav și transilvan, mărturisesc că în el am aflat, mai ales, pe călătorul luminat, doritor de a ști cît mai multe despre o lume pe care nu o cunoștea nicicum, a înțelege cît mai temeinic, a vedea cît mai bine, a compara cît mai nepărtinitor trecutul și prezentul, Orientul și Occidentul.

Mi-a fost dat să constat atunci, încă odată, cum inteligența și sensibilitatea istoricului de talent pot intui fără greș, fără șovăire, fără anevoioase pregătiri livrești, adevărul, sau frumusețea, sau tragismul zilei de ieri, dintr-un fapt, dintr-un text, dintr-o operă de artă. Și mi-am amintit iar de cuvintele lui Bloch dintr-o mărturisire a sa despre meseria istoricului, cuvinte pe care Duby le cunoștea de bună seamă: « Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier ».

Știa Duby puțin, foarte puțin — mi-a mărturisit-o singur — despre Ștefan cel Mare și epoca sa, iar întregul univers cultural al tradiției bizantine era departe de a-i fi familiar. A vizitat ctitoriile ștefaniene, a privit arhitecturile de la Piatra, a contemplat manuscrisele și broderiile de la Putna, a zăbovit mult înaintea frescelor din naosul de la Voroneț, într-o tăcere ușor uimită ce dovedea și pătrunderea treptată a formelor unei civilizații străine lui, alta, cu totul alta decît cea a Occidentului clasic pe care savantul francez îl studiase profund.

Am ajuns la Neamț. Biserica din 1497, cu ritmul sobru, sever aproape, al pietrei cenușii abia înviorate de policromia discurilor smălțuite ce adunau lumina fastuoasă a Răsăritului către miazănoapte, ritmate discret de goticul unei sculpturi decorative de mare simplitate, cu bizantinismele planului și cu inovațiile — splendid cristalizate aici — ale boltirilor, l-a făcut pe Duby să tresară. Iarăși în tăcere a înconjurat-o o dată, de mai multe ori, s-a îndepărtat de ea, s-a apropiat din nou. Într-un tîrziu mi-a spus: « Acum da, acum știu, încep să știu cine a fost prințul Ștefan. A fost aici, la dumneavoastră, în răsăritul Europei, un fel de duce al Burgundiei ».

Pentru cine își amintește ce au însemnat, de la Marea Nordului pînă către gurile Ronului — în chiar veacul lui Ștefan cel Mare — puternicii « duci ai Occidentului », și ei patroni de artă, campioni de cruciadă tîrzie, unind în fastul și în forța lor politică gust, diplomație și inteligență, tradițiile evului de mijloc și înnoirile renascentiste, respectați, temuți — chiar de suveranii ce le înconjurau posesiunile și se aflau pe întîia treaptă a ierarhiei feudale —, ajungind a conferi stăpînirii lor, pentru mult timp, coeziune și glorie, comparația lui Duby era, să recunoaștem, și incitantă la reflecție și remarcabilă ca intuiție.

Georges Duby, cu care am avut contacte mai rare de atunci — odată, la Florența, am parcurs împreună o sală de la Uffizi și mi-a vorbit cu plăcere de România și de români, altădată, într-o scrisoare, mi-a spus plăcerea pe care i-o face primirea cărților noastre — este acum mai mult decît un istoric reputat. Este un personaj cultural de mare vogă în Franța și în lume. Publicul larg îl cunoaște din interview-uri televizate, date unor mari cotidiene sau hebdomadare, din cărțile de mare tiraj, din filme chiar — se pare — al căror consultant aflu că a fost. Este un succes de for pe care rar îl mai obțin, printre contemporani, reprezentanții Universității și ai Academiei, un succes care — fără abdicări de la demnitatea limbajului culturii — poate fi o năzuință a fiecărui savant.

În cazul profesorului Duby, faptul nu surprinde. De cîte ori aflu de izbînzile sale publice, de fiecare dată cînd am înainte o pagină scrisă de el, de cît ori îmi ajung știri despre primirea ce i-o fac editurile, universitățile, academiile, îmi amintesc de cuvintele sale dintr-o zi de toamnă, în Moldova, despre un personaj al istoriei pe care l-a înțeles printr-un monument al artei.

IRINA BĂDESCU

A.-J. GREIMAS

Așteptîndu-l la aeroport într-o zi din toamna lui 1973 pe profesorul A.-J. Greimas, pe care urma să-l însoțesc în vizita lui prin țară, mă îngrijoram ca înaintea unui examen, școlărește și plural: oare o să fim la înălțime ? În grupul nostru cu preocupări semiotice nu eram cine știe ce greimasieni, osteneam conștiincios pe cărțile foarte savante, știindu-le fundamentale, dar mai niciunul dintre noi nu se înrolase trup și suflet sub flamura teoriilor cu pricina. Tot măsurînd anvergura cercetărilor ce aveam de înfruntat în efigie cum măsuram cu pasul holul de așteptare, și încercînd s-o stăpînesc cu mintea — la modul elevului timpit de frica probei și care vrea să știe dinainte cum sînt formulate întrebările de pe bilete —, am uitat cu totul singurul lucru pe care ar fi trebuit să mi-l amintesc: întîlnirea cu Greimas, cu doi ani înainte, la congresul despre categorizarea textelor literare de la Urbino.

Participam pentru prima oară la un congres internațional — dar azi știu că superba cetate a ducilor de Montefeltro, încununînd trufașă o colină bombată ca o frunte renascentistă m-a însemnat « mai » definitiv decît începătura într-ale științei internaționale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cînd, clătinîndu-mă pe picioare de emoţie şi respect, am pătruns atunci în biroul savantului semiotician, m-a întîmpinat dintre tomuri şi hîrţoage o incredibilă privire: albastră, insolită, intensă ca o certitudine, umană şi cordială aşa cum nici o întîmpinare nu ştie să fie. Într-aceeaşi simplitate de gest fără comentarii şi glose s-a petrecut şi seara de sfîrşit a congresului. Se va fi discutat mult, ştiinţific, bibliografic, mai ştiu eu cum, în nesfîrşitul amurg al verii marchigiane; esenţialul comunicării însă se cristalizase deja în adopţiune. Profesorul Greimas nu mi-a cerut detalii despre eventuala lui popularitate printre noi, nici nu m-a procitit: m-a rugat doar să le pregătesc o cină românească. Cu bucate şi poveşti . . .

Vizita lui în România s-a desfăşurat după acelaşi protocol secret al prieteniei substanţiale — cu timiditatea marilor daruri ascunse îndărătul dialogului « tehnic », sofisticat, metaforic, sieşi prezent numai pentru a deschide calea spre împămîntenirea înţelegerii. Conferinţele, cumva abstracte şi descărnate — Greimas nu este un « brillant causeur » care să-şi încînte publicul — au prilejuit ruperi de lănci, dar nici cel mai mic gest de înfundare a adversarului întru teorie; interesul pentru cercetările grupului — neostenit pînă astăzi —, sfaturi, schimb de cărţi, publicări proiectate, n-a fost nici o clipă orientat preferenţial, necum condiţionat. A urmat apoi un drum prin Maramureş, cu mult mai important în vederea acelei adopţiuni schiţate la Urbino; drept ghid, profesorul Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie şi folclor. La una dintre acele sărbători fără pereche din care a ieşit mai apoi festivitatea Fiilor Maramureşului, într-o scurtă excursie pe valea Izei sau pur şi simplu, seri de-a rîndul, în faţa unui păhărel de horincă ce nu se mai dădea băut, savantul cu trăsături şterse şi muncite, puţin gîngav, a devenit — ca într-o străluminare — un om al locului, scăpărîndu-şi privirile, ascultînd cu sete poveşti, snoave, cîntece, dezbătînd cu uimitoare intuiţie despre datini, topografia satului, rituri şi cîte altele. Nu cu vreo curiozitate aţîţată de exotism, ci cu generozitate comprehensivă, cu firescul rezervat al participării — în întîmpinarea căreia urcau poate, din străfunduri, ecouri ale pămîntului unde s-a născut —. Zgîrcit la vorbă chiar în euforia petrecerii (nu-mi amintesc să fi rostit cuvinte memorabile, nici să fi avut vreuna din micile manii pitoreşti care, zice-se, stau bine savanţilor); l-am surprins însă legănînd paharul înainte de-a închina, ca oamenii de pe Iza: fără să se preocupe dacă cineva îl privea sau nu.

Cum era şi de aşteptat, în corespondenţa ulterioară nu a vorbit niciodată despre Maramureş, ci numai despre semiotică. Vocaţia alianţei, zbucnită ca o mărturisire în spaţiul ospitalităţii şi sub zodia tradiţiei în act, şi-a reluat limbajul auster al schimburilor ştiinţifice. Care şterge cu vremea, şi voit, imaginile, culorile. Maramureşul a fost însă revelatorul indelebil al acelei priviri albastre. Rostind nu un refuz — adesea, simplă cochetărie — al mandarinatului, al ştiinţei ca privilegiu de putere, ci doar o de la sine înţeleasă ignorare a puterii, pînă şi a tentaţiei ei sub forma cea mai autorizată a celebrităţii. Spunînd, cu aparenta neutralitate a certitudinilor, că ştiinţa nu este decît unul dintre codurile comprehensiunii, că deci o comunicare, o conferinţă, ar trebui să fie în primul rînd o pîine frîntă sau un pahar închinat.

IOAN COMŞA

ALF LOMBARD

În acea după amiază rece şi mohorîtă de ianuarie, cînd am trecut pragul cochetei sale vile de la Lund spre a-i înmîna profesorului Alf Lombard invitaţia Uniunii Scriitorilor din R.S.R. de a veni să petreacă două săptămîni în ţara noastră, nu ştiam decît puţine lucruri despre acest distins savant.

Ştiam anume că de la întîiul său popas pe pămîntul românesc, în decembrie 1934, el poartă poporului nostru, limbii şi literaturii sale, o nedesminţită prietenie. O adevărată prietenie, dovedită nu prin salve retorice şi gesturi de curtenie, suscitate de contacte epidermice ci prin patru decenii de activitate încununată de însemnate realizări. Unele pe linia dezvoltării studiului limbii române la vestitele universităţi suedeze de la Uppsala şi de la Lund, altele pe tărîmul elaborării unor lucrări ştiinţifice menite să promoveze limba noastră pe primul plan al preocupărilor romaniştilor din lumea întreagă. Cunoşteam titlul primei sale opere consacrate limbii române — La prononciation du roumain (Uppsala, 1935) — şi auzisem vorbindu-se de monumentalul instrument de lucru care este Le verbe roumain. Etude morphologique (Lund, 2 vol., 1954—1955, 1223 pp.).

Absenţa oricărei urme de hieratism academic, bonomia evidentă, precum şi cele dintîi cuvinte ale gazdei, rostite într-o românească impecabilă, m-au încălzit şi m-au cucerit pe loc.

Deşi nu i-am predat mesajul ce-mi fusese încredinţat decît după ce am încercat să-l pregătesc, profesorul Lombard, vădit surprins, a făcut o lungă pauză înainte de a răspunde. Apoi, vădit mişcat, a mulţumit pentru invitaţie. Nu ştie, mi-a spus dacă-i va fi posibil să-i dea urmare. Are un program deosebit de încărcat şi foarte rigid. Peste două sau trei săptămîni aşteaptă semnalele la gramatica limbii române în suedeză — Rumänsk grammatik. După care urmează să citească corecturile la un ghid de conversaţie destinat suedezilor care vizitează România — Rumänska pa väg (Limba română pentru drumeţie) — alcătuit în colaborare cu vechiul său colaborator şi prieten Constantin Gâdei. Pe deasupra, tipografia l-a avertizat că are în faţă luni de muncă încordată, căci va avea de predat în forma finală manuscrisul cărţii La langue roumaine. Une présentation, care va vedea lumina tiparului la începutul anului viitor. Ca să nu mai vorbească de un proiect pe care-l are pe şantier de cîţiva ani buni şi care-i dă mult de furcă. Nu poate să nu recunoască, însă, că ocazia de a sta de vorbă cu cei care făuresc literatura română contemporană, de a-şi revedea amicii şi confraţii din ţară şi de a asculta vorbindu-se limba noastră, al cărei destin unic îi absoarbe în tot mai mare măsură atenţia, n-ar fi cît se poate de ispititoare.

Aici s-a întrerupt pentru a mă pofti să cercetez biblioteca sa românească. O vastă încăpere la demisol, împodobită cu vechi icoane, cu obiecte de ceramică şi scoarţe, româneşti, unde pereţii sînt acoperiţi de rafturi ce adăpostesc tot ce s-a tipărit în domeniul studiului limbii noastre de-a lungul a patru decenii — colecţii complete ale tuturor periodicelor şi peste două mii de volume de lucrări de specialitate în volume separate — precum şi cărţi de istorie, literatură etc.

« Trebuie să vă spun, îmi atrage atenţia profesorul, că Mioriţa a fost tălmăcită în limba suedeză încă de acum un secol. Ulterior au fost traduse scrieri aparţinînd lui Alecsandri, Eminescu, Slavici, Sadoveanu, Panait Istrati, Rebreanu, Arghezi şi Zaharia Stancu. Şi lecturile în original din operele acestor poeţi şi prozatori au contribuit considerabil la formarea mea ca vorbitor de limbă românească. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe nesimţite trecuseră două ore. Prietenul cu care călătoream mă aştepta. Mi-am luat rămas bun de la Alf Lombard, nu fără rugămintea să mai caute o cale de a da urmare invitaţiei Uniunii.

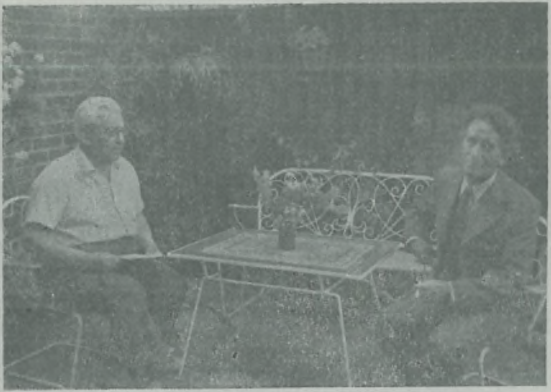
Acesta a fost preludiul celei de-a unsprezecea vizite pe care savantul suedez avea s-o facă la noi cinci luni mai tîrziu, în iunie 1973. Întîlnindu-l zilnic în timpul şederii sale în Capitală şi însoţindu-l în excursia la Suceava şi la mănăstirile din dulcea Bucovină, am avut prilejul să-l observ în acţiune şi să mă minunez de inepuizabila lui energie.

Mereu alert, afabil şi receptiv şi totdeauna fidel devizei sale, Tout m'intéresse, rien ne m'étonne, la Bucureşti, s-a întreţinut la Uniune cu Zaharia Stancu şi cu Ion Hobana, precum şi cu alţi scriitori de frunte. A prezentat două comunicări la Facultatea de limba şi literatura română — în prima intitulată Un rapprochement nouveau : l'histoire du maltais peut-elle nous aider a mieux comprendre celle du roumain?, a emis ipoteza cu totul plauzibilă că explicaţia unei anumite concordanţe în istoria celor două limbi constă în izolarea geografică a teritoriilor respective care a determinat conservatismul populaţiei lor, iar în a doua, Les terres roumaines vues par un voyageur suédois en 1657, a semnalat ediţia integrală a jurnalului de călătorie ţinut de Claes Rålamb, apărută în 1963 la Stockholm, din care a spicuit pasajele inedite ce ne interesează. La invitaţia redactorului-şef al Tribunei României, a luat parte la două întîlniri de lucru şi la un dejun la care oaspetele a purtat un fructuos dialog cu profesorii C. C. Giurescu şi Mihail Berza, precum şi cu Edgar Papu, Virgil Cândea, Alexandru Duţu şi Paul Anghel. A acordat şase interviuri. S-a documentat în privinţa stadiului lucrărilor lexicografice în pregătire la Editura enciclopedică. S-a deplasat la Biblioteca Centrală de Stat unde a exprimat recunoştinţa Institutului de Romanistică de la Lund pentru lucrările de lingvistică, istorie şi literatură trimise şi a discutat proiectul unei bibliografii româno-suedeze. A luat contact cu profesorul Alexandru Rosetti, cu Augustin Z. N. Pop şi alţi vechi prieteni şi cunoscuţi, precum şi cu numeroşi confraţi. Şi, nu ştiu cum, printre picături, a izbutit, mai în fiece zi, să lucreze cu Constantin Gâdei la finalizarea unui proiect de viitor.

Alf Lombard e un savant pentru care detaliul primează, un savant al cărui crez este că nici o sinteză nu poate fi viabilă dacă nu se bizuie pe amănunte temeinic verificate. Urechea lui ageră sesizează cele mai fine nuanţe de pronunţare şi înregistrează instantaneu orice formă şi orice sens nou. Atît în capitală cît şi la Suceava sau la Voroneţ, l-am văzut nu o dată scoţînd din buzunarul de la piept al vestonului un peticuţ de hîrtie pentru a-şi însemna iute un lucru ce trebuia reţinut şi controlat. Păstrez un asemenea bileţel pe care mi l-a dat în ajunul comunicării despre jurnalul lui Rålamb. Pe el se pot citi aceste cuvinte: « germ. Kirchberg ung. Körpöd, localitate între Sibiu şi Făgăraş ». Înţelesul lor este: « Satul Kirchberg amintit de Rålamb unde e ? Cum se numeşte astăzi ? » Într-o scrisoare din 1974 mi-a cerut o altă lămurire: « Ce e Mântuleasa în numele străzii d-tale ? Te întreabă un lingvist incorigibil. »

La despărţire, pe aeroport, profesorul le-a spus celor care l-au petrecut: « Cînd pleci dintr-un loc pe care-l îndrăgeşti, doreşti să revii. »

În 1980, către sfîrşitul toamnei, l-am revăzut în capitală pe Alf Lombard în cursul celei de-a douăsprezecea vizite pe care a făcut-o în ţara noastră.



Alf Lombard şi colaboratorul său Constantin Gâdei

În acelaşi ritm trepidant şi cu aceeaşi sinceră prietenie, oaspetele a desfăşurat şi de astă dată o activitate intensă. Ultime retuşuri la lucrarea de largă respiraţie întreprinsă în colaborare cu Constantin Gâdei, ce avea să apară în primăvara anului 1981 sub titlul Dictionnaire morphologique de la langue roumaine. Agape cu prieteni şi confraţi universitari la Bucureşti şi la Cluj-Napoca şi discuţii în jurul unor proiecte de viitor cu editorii din aceste două centre. Patru sau cinci interviuri. O masă rotundă la Uniunea Scriitorilor, în cadrul căreia a subliniat că în Suedia, din 1972 încoace, au fost publicate de Coeckelberghs Bokforlag, o editură dedicată promovării literaturii române, numeroase traduceri din proza lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban şi Panait Istrati, precum şi tălmăciri din lirica lui Nichita Stănescu, care au fost primite cu interes de cititor şi elogiate de critică. O conferinţă intitulată De ce şi cum am învăţat româneşte, saturată de interesante revelaţii autobiografice, printre care destăinuirea că dînsul a făcut propunerea de a se decerna Premiul Nobel pentru Literatură lui Zaharia Stancu. « Stancu, a spus profesorul, îl merita. De n-ar fi murit, probabil că l-ar fi obţinut. »

Dar cu discreţia şi modestia învăţatului autentic, profesorul Lombard a trecut peste o seamă de circumstanţe cruciale.

A spus, de pildă, că la Uppsala şi la Lund cursurile sale de limba română au fost absolvite de treizeci de promoţii de studenţi. N-a arătat însă că din rîndul aces-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tor contingente de simpatizanți activi ai poporului nostru, precum și al limbii și literaturii sale s-au ridicat personalități deosebite ca Dagmar Falk, care conduce în prezent catedra de romanistică de la Lund, ca eseistul și criticul Bo Bergman, sau ca Barbro Andersson și Torbjorn Wessner, care au dat excelente versiuni suedeze din proza noastră postbelică. De asemenea, a lăsat la o parte faptul că introducerea limbii române ca obiect de studiu în principalele centre universitare din aria scandinavă se datorează inițiativei și stăruințelor sale[1].

A mai relatat în treacăt că studiile consacrate limbii române reprezintă cam jumătate din cele peste o sută de lucrări științifice cu care a îmbogățit bibliografia lingvisticii moderne. Dar n-a socotit necesar să semnaleze faptul că în deceniile din urmă și-a investit cu o devoțiune și o tenacitate fără egal mai toate resursele sale de excepție pentru făurirea celor trei valoroase instrumente de lucru redactate în limba franceză, menite să contribuie la răspîndirea cunoașterii limbii române în străinătate: Le verbe roumain. Étude morphologique *(2 vol., Lund, 1954—1955),* La langue roumaine. Une présentation *(Paris, 1974) și* Dictionnaire morphologique de la langue roumaine *(București și Lund, 1981).*

Toate aceste realizări trecute cu vederea de Alf Lombard nu sînt defel neglijabile. Ele îi asigură un loc de cinste alături de Gustav Weigand, Wilhelm Meyer-Lübke, Carlo Tagliavini și Mario Roques.

Ajuns la Lund după această a douăsprezecea vizită la noi, profesorul mi-a scris: «Sînt foarte mulțumit de șederea mea în România. Toată lumea a fost minunat de prietenoasă cu mine».

Răsfoind acum cîtva timp volumul omagial ce i-a fost dedicat de aproape două sute de romaniști din toate colțurile lumii — Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard a l'occasion de son soixante cinquième anniversaire par ses collègues et amis *(Lund, 1969) — am aflat în bibliografia scrierilor profesorului două rubrici care mi-au reținut atenția:*

În primul rînd, lunga listă a recenzenților care au elogiat prima lui lucrare consacrată limbii noastre, apărută la Uppsala în 1935, listă pe care figurează între alții Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, Emil Petrovici, Iorgu Iordan, Alexandru Rosetti Alexandru Graur și George Ivașcu.

În al doilea rînd, rubrica închinată unui articol intitulat Några ord om den transsylvanska frågan *(Cîteva cuvinte despre chestiunea Transilvaniei) publicat de* Svensk Tidskrift *în iunie 1942, rubrică sub care se face mențiune că articolul a fost rezumat de principalele trei cotidiene bucureștene ale vremii, tradus în întregime în* Revista Fundațiilor Regale *și comentat de* Revista istorică română. *Am fost, firește, curios să citesc articolul. Esența lui e cuprinsă în această frază: « Despărțirea orizontală făcută la Viena în 1940 apare ca un nonsens fără precedent în istoria Transilvaniei. » Deși azi această afirmație poate părea un loc comun, nu încape îndoială că în iunie 1942, înainte de Stalingrad, articolul temeinic argumentat din care am desprins-o a constituit un act de curaj puțin obișnuit.*

---

[1] La cumpăna veacului, doi romaniști danezi — *Kristoffer Nyrop* (1858—1931) și *Kristoffer Sandfeld* (1873—1942) — care au vizitat România, au manifestat și ei un interes marcat pentru studiul limbii române, dar înfăptuirile lor nu sînt nicidecum comparabile cu acelea ale lui Alf Lombard.

Vești recente primite de la Lund ne încredințează că în aceste zile, cînd se împlinește o jumătate de veac de la primul său op dăruit științei limbii noastre, profesorul Alf Lombard își face zilnic obișnuitele plimbări pe bicicletă și că își continuă cu neslăbit avînt rodnica lui activitate.

AURELIAN TRIȘCU

SIR ROBERT MATTHEW
Arhitectura și climatul social

În 1951 — cînd, la o sută de ani după expoziția universală de la Londra are loc Festivalul Marii Britanii, care « încearcă să prezinte în mod artistic inventarul realizărilor unei națiuni » [1] *— o serie de pete cenușii rămăseseră înscrise de bombardamente pe planul întinsei metropole.*

Atunci se ridică pe malul de sud al Tamisei primul edificiu impunător de după război, Royal Festival Hall, marea sală de concert de 3 170 locuri, proiectată de Robert Matthew împreună cu J. Leslie Martin. De certă valoare monumentală, această realizare de început a stilului modern avea să influențeze puternic arhitectura europeană din domeniul programelor culturale.

Robert Hogg Matthew, « campion al unei orientări progresiste » [2]*, avea 44 de ani, activa de o jumătate de deceniu în County Council of London și sprijinea căutările sale pentru înnoitoare exprimări spațiale, pe o structură internă pregătită cu migală în școala de arhitectură din Edinburgh. Specialistul inspirat impune noului așezămînt o strictă corespondență între formă și funcțiune, obținînd, printre altele, o excelentă acustică și o izolare suplă față de zgomotele traficului de pe podul Hungerford. În acelaș timp însă,*

---

[1] Jürgen Joedicke, *Istoria arhitecturii moderne — sinteză a formei, funcțiunii și construcției,* Ed. Gert Hatje, Stuttgart 1958 (trad. C.D.C.A.S.).
[2] Gert Hatje, Wolfgang Pehnt, *Dictionnaire de l'architecture moderne,* Fernand Hazan, Paris, 1964.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

concepția generoasă a urbanistului determină germenul care va conduce la organizarea impunătorului ansamblu South Bank Arts Center, înscris ca un nou semn heraldic în peisajul arhitectural al Londrei contemporane. Organismul urban se constituie istoricește, asemenea venețienei piețe San Marco, și în următorul sfert de veac se împlinește, integrîndu-și succesiv noi săli de concert — Queen Elizabeth Hall, Purcell Room —, galeria de artă Hayward și Teatrul Național desenat de Denys Lasdun. Cu o arhitectură viguroasă și personală, întregul se deschide sociabil spre fluviu prin largi terase pietonale suspendate deasupra cheiurilor.

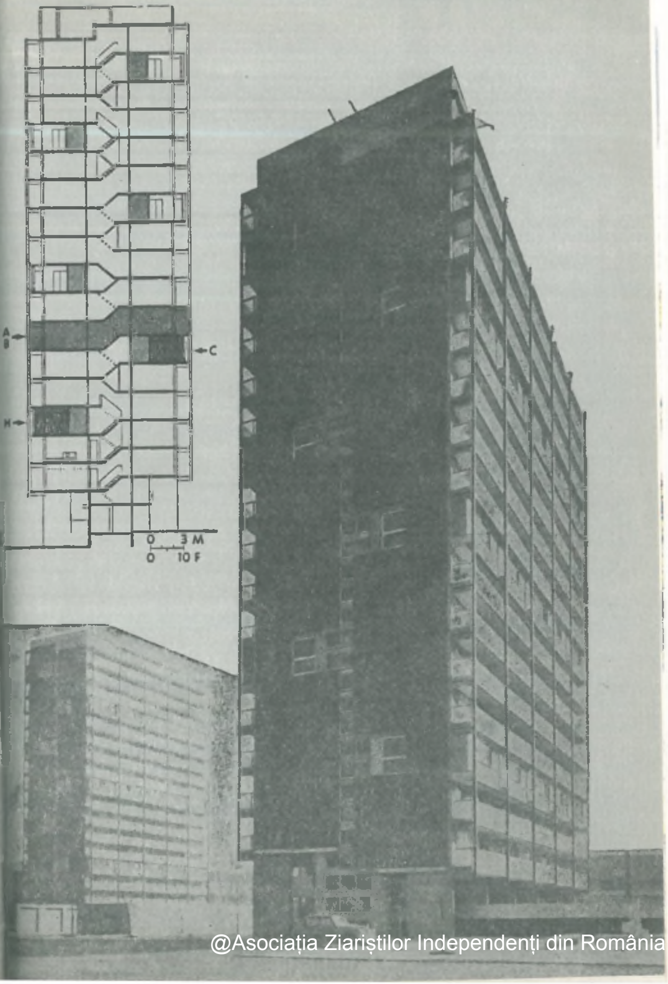
Robert Matthew devine profesor la universitatea al cărei student fusese, înființează agenția de arhitectură cu Stirrat Johnson Marshall și își statornicește prestigiul printr-un registru variat de noi realizări: aeroportul Turnhouse din Edinburgh, sau New Zealand House în Haymarket și Commonwealth Institute în Holland Park, amîndouă în Londra.

Fiecare lucrare duce mai departe experiența anterioară și materializează poziții de avangardă. La Salford, în zona industrială din nordul Angliei, cele 2 500 de locuințe noi nu se adună într-un oraș dormitor al metropolei vecine — Manchester —, ci își dobîndesc autonomia prin locuri de muncă și o suită proprie de dotări [3]. În unitatea rezidențială de lîngă Glasgow [4], apărată de tranzitul vehiculelor, apartamentele din turnurile cu 17 etaje sînt accesibile prin coridoare situate, în mod ingenios, la numai 7 niveluri, înlesnind astfel orientarea unică a tuturor camerelor de zi.

Matthew militează pentru noi experimente de locuire, face propuneri de legislație urbană, se implică intens în procesul arhitectural din Marea Britanie și din întreaga lume. Această personalitate proeminentă — care, după cum singur o amintea în iunie 1970, cu ocazia primirii medaliei de aur RIBA [5], avusese o copilărie mai curînd modestă « fără șansa de a fi plimbat cu cărucul prin Londra, sau oriunde în altă parte, prin Edinburgh » — îndeplinește acum, rînd pe rînd, funcția de președinte al unor organisme prestigioase, ca Institutul regal al arhitecților britanici, Uniunea internațională a arhitecților, Asociația arhitecților din Commonwealth.

La 12 octombrie 1971, cînd sosește la București și ia contact cu preocupările și căutările noastre, este înconjurat cu prietenie de arhitecți reputați, dintre care nu lipsesc Octav Doicescu, Grigore Ionescu, Gheorghe Petrașcu sau Ascanio Damian, rectorul din acea vreme a Institutului « Ion Mincu ». În aceeași seară, în cadrul unei memorabile festivități, i se acordă înaltul titlu academic Doctor honoris causa al Institutului de arhitectură din București, într-o atmosferă nu atît solemnă cît strălucitoare și caldă. Prețuirea unei adevărate personalități onora școala română de arhitectură, care se întîlnea consonant cu realismul și cu sensibilitatea profesionistului atîtor realizări împlinite.

[3] Walter Bor, « Développement de l'urbanisme en Grande Bretagne, » în *Architecture d'Aujourd'hui* nr. 18 decembrie 1964 — februarie 1956.
[4] Unité résidencielle près de Glasgow », sir Robert Matthew, Johnson Marshall et associés architectes, în *Architecture d'Aujourd'hui* nr. 120 aprilie-mai 1965.
[5] RIBA — Royal Institute of British Architects.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sir Robert Matthew a vorbit atunci, cu dragoste, despre arhitectură desigur, pe care o definea ca pe o simplă bucurie de a proiecta și de a constata rezultatele obținute în edificiul dat în folosință. « Am apărut pe scena lumii într-un moment de trecere de la o perioadă la alta. Și cred că în schimbările care se întîmplă, cel mai bun lucru este să-ți urmezi calea, dezvoltîndu-ți aptitudinile și împlinindu-ți acele inclinări care pot fi de folos semenilor ». Nu dădea sfaturi ci încerca să se explice pe sine. « Privind la ceea ce este aproape, luînd situațiile așa cum se prezintă ele în realitate — dar sub diverse puncte de vedere — am ajuns la rezolvări chiar și în cazuri cînd previziuni raționale păreau să anuleze posibilitatea oricărei întreprinderi utile » [6].

Și răspunzînd gîndurilor celor de față, aprecia, cu satisfacție și cu încredere, că « personalitatea se poate cizela prin însăși viața, care este de fapt o asociație cu prieteni, cu grupe și instituții în care schimbul de beneficii este salutar ».

◀ Arhitect ROBERT MATTHEW: *Turnurile cu locuințe de lîngă Glasgow — Marea Britanie. Accesul la apartamente este asigurat prin străzile-coridor situate la 7 din cele 17 niveluri, după cum o arată secțiunea-ideogramă.*

[6] Robert Matthew — Gold Medalist 1970, *RIBA Journal*, volume 77, number 8, august 1970.

Alegro, ulei

VIOREL MĂRGINEAN

DAN HĂULICĂ

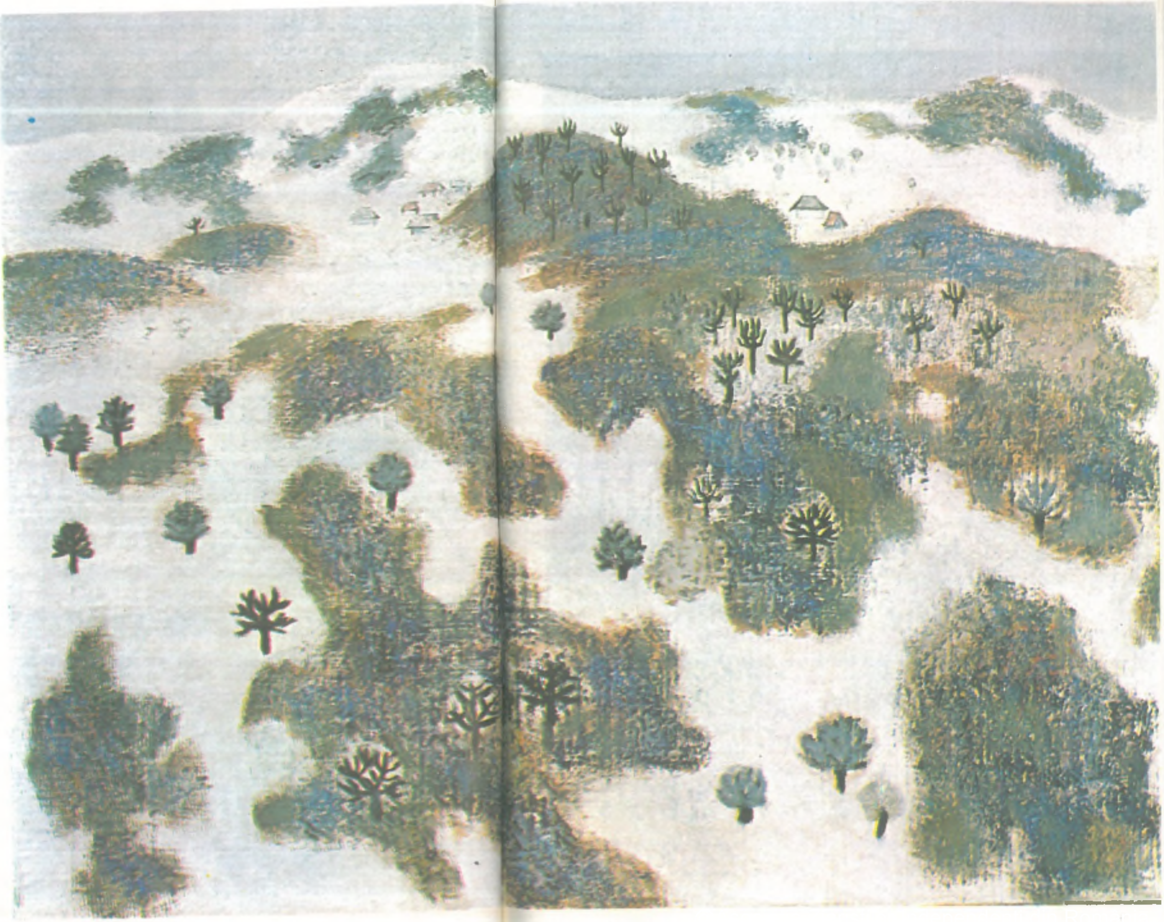
OISEAUX, CHIMÈRES TONIQUES...

Notes sur la peinture de V. MĂRGINEAN

Quand, en 1967, à l'inauguration de la Biennale de Paris, André Malraux et Jacques Lassaigne s'arrêtaient devant la cimaise roumaine, attentifs aux tableaux d'un jeune artiste du nom de Viorel Mărginean, la peinture qui éveillait ainsi leur intérêt s'offrait comme un îlot de fraîcheur et de confiance, d'une sagesse paysanne, dans la turbulence des manifestes qui l'entouraient. Je l'avais aussi éprouvée, cette ambiance où le tapage pédant de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni clamait à longueur de journée, par la voix des hauts-parleurs, qu'ils ne demandaient rien, et que l'art non plus, soucieux d'une sorte d'anonymat de l'interchangeable, ne voulait et ne pouvait rien... Présente tel un cœur fraternel au milieu des choses et des gens, la peinture de notre jeune artiste parlait au contraire, avec cette franche netteté dont il ne s'est jamais départi, de sites et de rites essentiels; il semblait parfois les faire descendre des fresques du passé, mais ils n'en demeuraient pas moins *immédiats*, dans leur qualité candide et concrète. « Rien ne veut être autre qu'il ne l'est » — le vers de Blaga s'accorderait à ces paysages de Transylvanie qui furent aussi les siens... Car, pour Viorel Mărginean, l'idyllique n'en est pas moins sévère, dans le sens populaire, qui suppose une antique ingénuité.

Antique est, en premier lieu, la candeur sage de l'ornement, ce synthétisme de l'analogie décorative qui donne à la peinture sa force d'énoncé virginal. Si les collines de Năsăud, par exemple, couvrent obstinément leurs pentes de ce qui deviendra motifs des broderies paysannes, c'est que le monde entier se mue, dirait-on, en une draperie inusable ondoyant dans l'attente de signes décoratifs qui viendront se poser sur ses épaules, avec une fluidité cosmique. Dans le paysage même monte l'annonce d'un

Gaița, peniță — creion, 1971



Început de primăvară, ulei pe pînză, 1967

Iarna la Cenade, ulei pe pînză, 1965
Muzeul de Artă R.S. România

Iarnă liniștită, ulei pe pînză, 1974

décor total, dont participent toutes les choses vues. Étalées et comme agrafées sur le corps du monde, les richesses du paysage semblent parfois se réclamer d'un point de vue totalisant, de l'œil obligé à une circularité démiurgique. Comme dans le *Cantique à la Roumanie*, cette œuvre maîtresse de notre exhortation romantique, les sites de notre pays se déploient ici à partir d'une hauteur qui transforme toute démarche énumérative en révélation: « Vertes sont tes collines, belles tes forêts et tes chênaies accrochées à flanc de coteau . . .; les rivières, comme des ceintures bigarrées, étreignent les champs », chantaient, au siècle passé, les versets d'Alecou Russo; pareillement, Viorel Mărginean fait surgir, lumineux, le blanc des toisons sur la couverture émeraude des larges étendues: « Sur les plaines de Tenechie les fleurs ont-elle surgi? Ce ne sont pas des fleurs qui y ont surgi, ce sont les troupeaux, nombreux et si beaux, qui couvrent les vallées . . . »

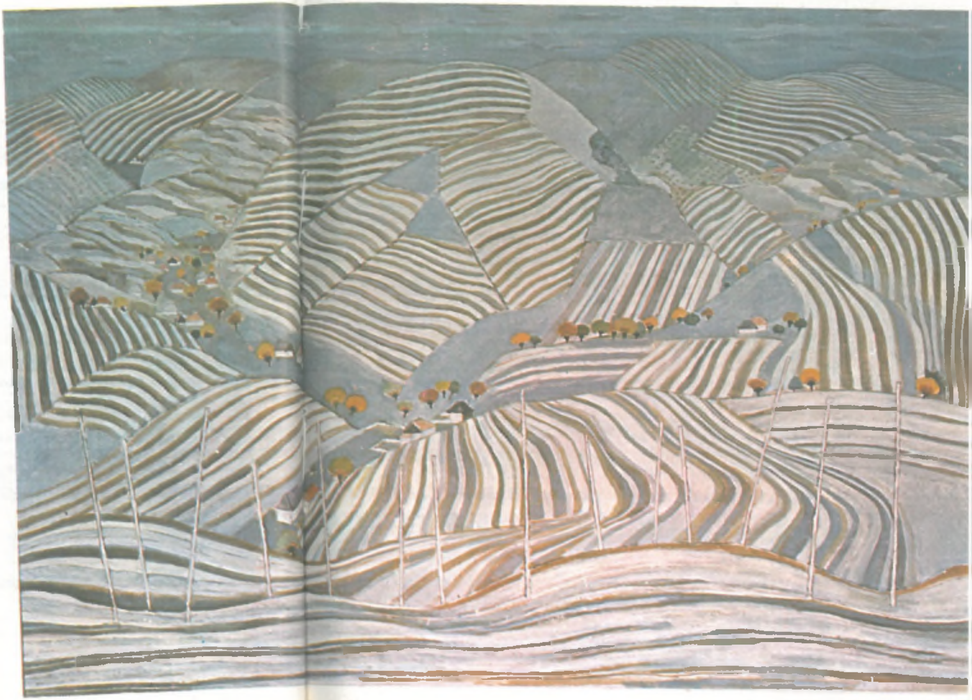
Poétique par l'inexorable des relations vers lesquelles est poussé le regard, dans cet horizon élevé, l'unité spatiale ainsi obtenue mène abruptement ses plans sur la verticale, en une sorte de mur sans cesse accru, vivement fleuri de lumières — maisonnettes et arbres qui semblent palper la pente des collines. Parfois, striée mais compacte, la montée de cette falaise robuste étaie jusqu'au refus l'horizon, libérant à la limite ultime du tableau la flèche d'oiseaux rose-cyclamen, gigantesques, ou le globe espiègle d'un soleil minuscule. L'arbitraire de l'invention y devient un courage qui, par ricochet, rend hommage à la solidité même des rapports picturaux. Dans cette *Fête au Maramureș*, par exemple, à travers les plans qui s'accroissent en cascade, l'artiste aspire à une cohérence où la vivacité

Ritual de nuntă, ulei pe pînză, 1982

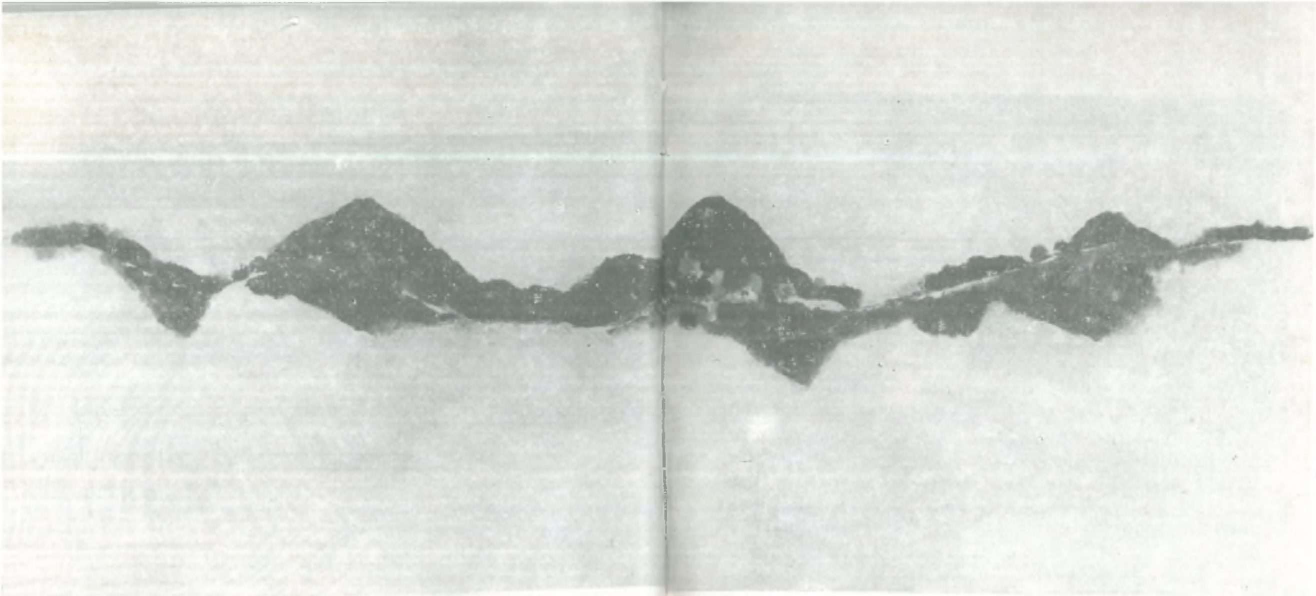
se subordonne à la rigueur; et où l'animation du particulier, quelque séduction qu'elle exerce, ne s'écarte pas des exigences de stabilité propres à l'art mural.

Une telle aspiration à l'intégrité intérieure ne s'accomplit pas, cependant, à travers un programme systématique qui immobilise l'art en quelque néo-byzantinisme exsangue. L'apprentissage de Viorel Mărginean s'est soumis à ce passé vénérable, pour incorporer d'autres enseignements, plus récents, offerts par des peintres modernes de sobre et loyale vocation; en premier lieu des maîtres qui lui enseignèrent à répudier la désinvolture subjective et l'égotisme: un Dumitru Ghiață, par exemple, peintre d'une fruste sagesse, dont Henri Focillon disait, carrément, qu'il nous attire par « sa force, son innocente autorité, sa franche harmonie. » Ou, pour évoquer les convergences d'une phase plus nouvelle, l'impression de liberté que donnent certains de ses tableaux à motif végétal, qui dialoguent avec les dernières toiles d'Henri H. Catargi; les feuilles de platane du *Spectre de l'automne*, la dispersion de la couleur légère comme un vin solaire qui pénètre l'ensemble de sa force percutante; ou les *Fleurs de pommier*, couvrant jalousement le champ du tableau, libres pourtant, dans la variété explosive des axes qui soutiennent l'image. La liberté provient parfois de la dilatation intérieure des perspectives; là, dans la matité sourde de la couleur — l'intérêt tourné, plutôt, vers le dessin, vers son urgence nerveuse — l'impression de *non-fini* tient moins de l'option subjective de l'artiste, qu'elle ne proclame, plutôt, comme dans l'adage de Goethe, le non-fini objectif, jamais précaire, de la *nature:* « toujours parfaite, jamais accomplie. »

Livada, ulei pe pînză, 1976



Podgorii, ulei pe pînză, 1974



Drum — comentariu pentru spațiul mioritic, ulei pe pînză, 1973

C'est pour marquer ce fertile « inaccompli » que l'univers devient, semble-t-il, toujours davantage, chez Viorel Mărginean, un immense « jardin des sentiers qui bifurquent ». Je veux dire, sans prendre *ad litteram* la formule de Borgès, que la peinture récente de Viorel Mărginean enveloppe réticulairement le paysage, hivernal de préférence, de lignes et de sentiers serpentant, prolifiques: certains à peine tracés, évasifs, fuyant sur l'illimité de l'étendue, d'autres striant impérieusement l'échine des collines et leur donnant une acuité d'écorché géologique. Dans *Hiver*, par exemple, peint récemment et issu de notations empruntées aux paysages de la Prahova, on découvre sur une forme de relief à géométrie propre, segmentable, un ruissellement de lignes et de touches qui la ligotent, la réduisant presque à l'informe: la colline se trouve étrangement empaquetée dans ces rets qui évoquent, l'espace d'un instant, l'inquiétude du sphynx pierreux que Man Ray avait intitulé *Isidore Ducasse*: mais où la couleur sombre est transposée dans l'énigmatique du blanc.

Plus d'une fois, du reste, chez Viorel Mărginean, au cours de cette phase récente, le blanc physique des hivers s'engage vers un blanc de l'*informulé*, du champ de virtualités qui surgissent dans le connu, dans le prévisible des motifs familiers.

Voies étonnantes de l'art ! La netteté de la description, la régularité des compositions à symétrie franche et à parataxe — voir les *Faisans* de Mărginean, volontairement opposés à la tradition, détendue et onctueuse, de peintres tels qu'Eustațiu Stoenescu — toute cette robustesse ignorante des vanités peut préparer la tentation du *non-dit*, du vide qui est attente poétique. Attente d'une toile où l'éclosion printanière s'exprime en ondoiements tendres mais nullement mineurs, où la terre nue

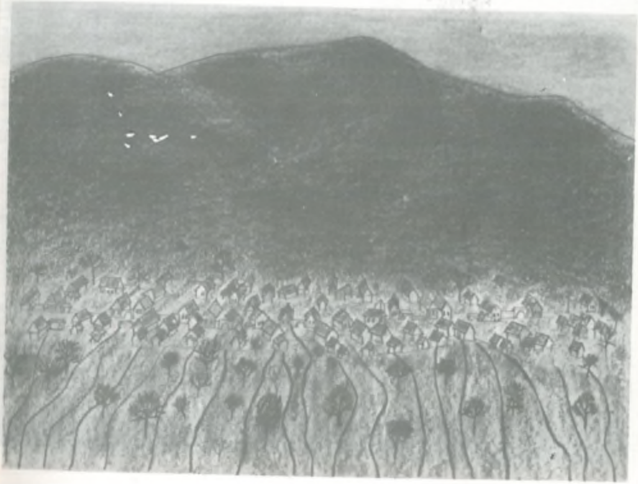
Ladă de zestre, ulei pe pînză, 1965

semble surgir d'une genèse, à travers la fumée diaphane des blancs, à travers les brumes de gris où se hérissent des signes frêles — arbres qui pourraient être, aussi, des signes décoratifs matissiens, sur une blouse aussi ample que le paysage. La toile de Matisse, sa célèbre *Blouse roumaine* de 1940, ne se nommait-elle pas *le Rêve?* Et n'était-ce pas Matisse encore qui avait exprimé cette pensée que notre peintre pourrait parfaitement faire sienne: « . . . j'ai toujours souhaité que mes œuvres aient la légèreté et la gaieté du printemps qui ne laisse jamais soupçonner le travail qu'il a coûté. »

Le labeur caché et le scrupule d'une discipline se retrouvent tout naturellement dans un art comme celui de Mărginean, dans une peinture qui demeure populaire sans être narrative, à la fois directe et ouverte au fantastique. Une certaine franchise poétique dans la joie du paysage est de plus en plus contrebalancée chez Viorel Mărginean par une sécheresse volontaire, d'enchevêtrement de branches, travaillé avec l'acuité de l'orfèvre, de bouquets convertissant sévèrement leur offrande dans une équation graphique. Des linéarités barbelées sur des blancs mélancoliques, — pourquoi nous étonneraient-elles avec leur option décidée, hostile au printanier trop facile et aux expansions non censurées? Un beau passage de Malraux le rappelle — arrivée à son zénith, la Grèce antique a pu revêtir sa plénitude de l'emblème décharné, décoratif, de l'acanthe: les épines ornementales, le découpage nerveux de la feuille d'acanthe exprimant justement une admirable *volonté de style*.

. . . Qui, assumée aujourd'hui, n'oblige pas, évidemment, de recourir aux moules du classicisme grec, à des motifs obligatoirement hellènes,

Peisaj, pastel, 1965



Fructele toamnei, ulei pe pînză, 1974

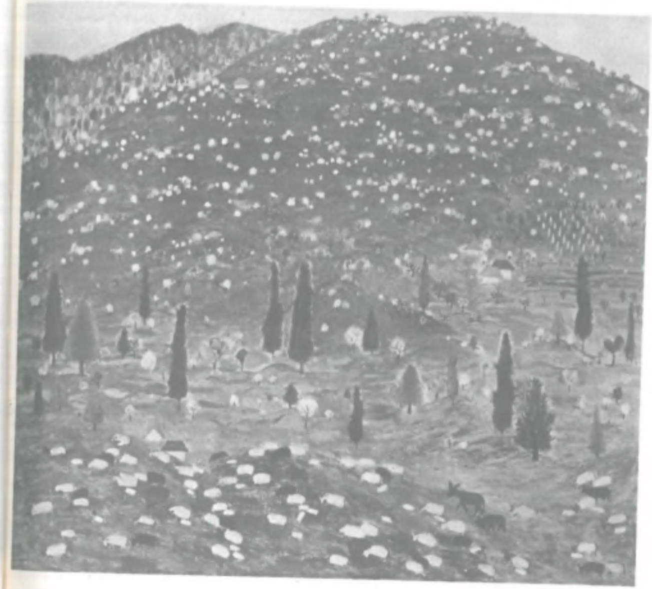
mais, plutôt, de transposer, fût-ce même dans le code d'autres motifs, ce goût salubre pour la réduction, qui fait résonner dans les choses comme un bruissement de sécheresse soyeuse. Ainsi, à une récente exposition de notre peintre, y culminant comme un apogée, se trouvait l'image d'un bouquet de gui: le motif, d'une ronde richesse végétale, n'en était pas moins austère, l'être feuillu paraissant nettement *écrit*, intelligible, — comme si la nature même l'eût poussé vers l'économie significative du graphisme.

Ecrite pour un destin, cette espèce l'avait été depuis longtemps, dès les antiques mythologies des contrées hyperboréennes où le jeune rameau qu'est le gui, croissant à l'Ouest du Walhala, est destiné à participer au drame du monde, à provoquer insensiblement la mort du dieu Baldr — du beau, du généreux Balder au cœur pitoyable. Magistralement analysé par Dumézil, cet épisode de l'*Edda* est le signal qui lance le monde sur le versant du déclin, vers sa perte inexorable. Le gui, que personne n'avait cru capable de provoquer le mal et qu'on n'avait jamais soumis à une prière ou à une conjuration magique, avait déchaîné le mal dans le monde, tuant la plus pure incarnation des dieux, leur suprême promesse de salut et de vertu . . .

Cependant, la plante qui monte du tableau du Viorel Mărginean, s'élevant au-delà des sombres mythologies et des insidieux démonismes, s'offre à nous cordialement, bien au contraire, confiante dans son symbole salutaire; de même que ses collines largement déployées, ou que les horizons frémissant d'une vie candide sous le vol d'un oiseau vaste et bleu, semblent dilater, dans l'immédiat, une chimère tonique. Et ce n'est pas un hasard si ce bouquet de gui, offert de front, comme une architecture verticale, se nomme l'*Espoir*.

En français par
MICAELA SLAVESCO

Primăvara la Palanga, ulei, 1970, Muzeul de Arta Cluj



Toamna, ulei, 1967, Muzeul de Artă al R. S. România

PRIETENI AI ROMÂNIEI

JACQUES LASSAIGNE

UN HOMMAGE INTERNATIONAL: LE CONGRÈS A.I.C.A. DE 1983

Un Hommage solennel a été rendu à Jacques Lassaigne et à Alexandre Cirici-Pellicer, Présidents d'honneur de l'AICA, dans le cadre du XVII-e Congrès Extraordinaire de cette Association, en septembre 1983 au Venezuela. Ouvert par les paroles du Président Dan Haulica, cet Hommage a réuni des évocations et exégèses signées par des confrères de plusieurs pays (Alfredo Boulton, Pierre Daix, Mario Barata, Daniel Giralt-Miracle, Carlos Maldonado-Bourgoin, María-José Corominas, Jacques Leenhardt, Guy Weelen et Raoul-Jean Moulin) qui, déplorant la disparition de ces deux grands collègues, étudiaient leur œuvre et le rayonnement de leur personnalité.

Pour marquer l'importance du travail mené par Jacques Lassaigne à la tête de la Section Française, celle-ci a proposé que le précédent Congrès de l'AICA, tenu à Sophia-Antipolis (Antibes, 1982), lui soit symboliquement dédié *in memoriam*.

Jacques Lassaigne avec Giulio Carlo Argan à Tîrgu-Jiu, durant le *Colloque International Brancusi*

DAN HĂULICĂ

L'histoire doit être grande ou ne pas être

Il n'aimait pas, il les jugeait velléitaires, les prétentions de ceux qui croient tout expliquer d'une œuvre pour avoir pertinemment ramassé les détails d'une biographie. Très jeune, il s'insurgeait contre Sainte-Beuve, « père de génie » à qui l'on doit toutefois une « déplorable descendance ». Car cette « doctrine de la relation entre l'homme et son œuvre », qui s'attarde trop dans la médiocrité du prévisible, risque d'égarer la critique vers un fatras de commentaires fastidieux autant que futiles: « De ce qui était en note, au bas des pages, on a fait peu à peu le corps des chapitres ».

Quant à lui, la critique dont il rêvait, dès le début, se montrait robuste et prompte, agile sans prouesses acrobatiques et sagace sans vain orgueil. Ses mises en garde visaient la pédanterie présomptueuse, qui, à force de chercher influences et sources, arrive à nier le génie; et, en premier lieu, ce travers de l'esprit que Jacques Lassaigne appelait, avec un fier mépris, « notre goût ignoble d'abaisser les grandes existences ».

L'irréductible de l'art, il lui avait obéi, le long d'une existence qui fut pourtant celle d'un homme voué à l'action: mais, précisément pour cela, craignant le confort mental souvent trop gris et les schémas improductifs où peut s'enliser l'historicisme. Pour s'en défendre, avait-il écrit, dans un texte de jeunesse, — « l'histoire doit être grande ou ne pas être » !

C'était un article lucide, un texte nullement exalté, celui d'où nous avons extrait cette formule: paru, sur la peinture du Baron Gros, dans la publication que Jacques Lassaigne dirigeait et soutenait de sa plume, en 1937, aux côtés d'un confrère plus âgé et illustre, Eugenio d'Ors. Ce qu'ils essayaient atteindre, dans cet Almanach des Arts, c'était une efficacité intellectuelle où le pouvoir du critique tienne dans' a synthèse,

pas dans les éparpillements analytiques. « S'il est des époques, disait Jacques Lassaigne, telle cette fin bourgeoise du XIX-e siècle favorable aux discussions en pantoufles, il en est d'autres, au contraire, comme la nôtre, qui nous imposent un effort sans répit pour argumenter et trancher et conclure ».

Nature de combattant que la sienne, capable, en effet, d'une franchise qui ne ménageait pas ses termes ! Car Jacques ne marmonnait pas ses colères, mais aussi il ne reculait pas dans ses admirations, généreuses et loyales. Il m'est arrivé de l'accompagner dans ses randonnées à travers des ateliers d'artistes; il ne s'encombrait pas de fausses élégances, — capable de se taire lourdement lorsqu'il ne trouvait nul vrai pont vers le peintre. Dans son contact immédiat avec l'œuvre et les artistes, dans ce souci de prompte efficience, il ne lui répugnait pas de s'appuyer à un certain « common sense » de la critique. Et combien de fois, ne l'ai-je pas entendu s'exclamer, hors de soi, devant des conduites invraisemblables: « Mais c'est grotesque ! »

Avec une voix de charmeur, dans ses beaux moments, Jacques n'en avait pas moins la pudeur de la parole: il ne l'épanchait pas complaisante, rebelle plutôt, comme il l'était, aux dérivatifs sournois. « Difficile à développer » — pour nous servir d'un mot de photographe, cher à Jünger —, pas commode à portraiturer; mais surtout difficile à se laisser réduire en formules ou à se faire embrigader, malgré sa nature combattante et vitale. Il me regarda aves un sourire presque gêné, lorsque je lui demandai, un jour, ses filiations et sympathies militantes; dans le métier de la critique, il avouait être plutôt un franc-tireur.

Le goût du combat voisinait, chez lui, avec le plaisir de la découverte. C'était une belle hardiesse, à 25 ans, savoir dénicher, dans l'art tout jeune de son temps, des talents aussi démunis de séduction, aussi douloureusement angoissés, que celui de Francis Gruber. A la même époque, prônant un souffle qui anime et ordonne les velléités des arts décoratifs, il formulait cette conclusion qui en dit plus long qu'une plaidoirie pour l'âpreté de l'invention: « Tout est permis, de l'archaïsme au tubulaire: rien n'est osé ».

Rompre des lances pour « l'œuvre si farouchement individuelle et isolée de Rouault » ou pour « Le Corbusier et l'architecture moderne »; « se défier de la facilité qu'il y a à peindre à l'avance des œuvres de musées (Derain avait déja péché par là) avec des fonds noircis, des lumières dorées et comme viellies »; se défendre de l'absence de style,

mais aussi du « nouvel et pire académisme » que Bourdelle avait engendré au nom du style; applaudir toute éclosion artistique où liberté veut dire lucidité: « dirons-nous que c'est la seule liberté qui compte à nos yeux ». Voilà quelques attachements et attitudes caractéristiques qui se sont annoncés de bonne heure dans l'activité de Lassaigne. Pour déguster les surprises, sa pratique s'appuyait à un mélange de sagesse et de saveur, qui n'excluait pas les aperçus saisissants, — tel celui-ci, concernant Picasso lors d'une magnifique exposition à la Galerie Rosenberg: « Sans doute l'artiste juge-t-il qu-il a dérouté suffisamment les suiveurs inutiles. Nouvel Horace, il n'a plus qu'a faire front pour les abattre l'un après l'autre. Son art néglige les dérobades auxquelles il avait habitué. Il assène des affirmations brutales. » Loin de l'opposer de manière simpliste à la tradition, Lassaigne le salue comme « la plus grande force positive de notre art » — positive, c'est-à-dire constructrice, ayant le pouvoir d'affirmer.

Ses explorations avaient acquis à Jacques Lassaigne la confiance et l'amitié d'artistes de premier ordre. Ouvert à nombre de jeunes — je me rappelle la présentation qu'il m'avait brossée, élogieuse, de Titus-Carmel ou la fierté avec laquelle il me montrait les envois irlandais dans une édition de la Biennale de Paris —, il avait fait beaucoup pour les artistes de sa génération, Pignon et Zao-Wou-Ki, Istrati, Music et tants d'autres. Son mandat directorial au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris allait déboucher sur une exposition Kandinsky. Et comment oublier l'atmosphère de fête sereine chez Chagall, Lassaigne tout près de lui, affectueux, le jour où le vieux maître rentrait de son triomphe au Louvre ?

Impossible, d'ailleurs, de totaliser les multiples efforts que notre ami avait menés, comme éditeur, comme organisateur et commissaire de grandes expositions, comme Président de l'AICA, pour ouvrir l'horizon des échanges culturels. Parce qu'il révérait des précurseurs comme Torrès-García et l'univers du continent latino-américain, — avec son admirable épouse, María Simón, il s'était constitué en messager d'une connaissance approfondie de ces valeurs.

Plus qu'un hasard, puisque c'est avec lui que nous avions organisé le premier Colloque Brancusi, en 1967, — dans une photo de groupe, à Tîrgu-Jiu, où l'on peut

reconnaître tous les participants à cette rencontre, Jacques se trouve exactement dans l'axe de la Colonne: debout, il semble marquer le soutien sans fin qu'il apportait à toute initiative digne de son énergie. Car la critique, telle qu'il l'entendait, conçue en termes d'action constructive, s'opposait aux verbalismes stériles comme aux « professionnels du dénigrement ». Il faut choisir — pensait-il — « une critique de vie », qui suscite la ferveur et le respect des cimes. « Ce sera ranimer le monde, lui rendre et le souffle de la création, et l'ordre de la pensée ».

Jacques Lassaigne et André Malraux devant la cimaise de Viorel Mărginean à l'inauguration de la *Biennale de Paris (1967)*

GUY WEELEN

Portrait symbolique

Pour faire un portrait de Jacques Lassaigne, il faudrait placer au centre de la toile le buste d'un haut dignitaire romain sous les Antonins; pour lui attribuer une couleur, ce n'est pas une seule qu'il faudrait choisir, mais plusieurs: le rouge — parce qu'il est tumultueux, le vert — par ce qu'il évoque le Périgord d'où il tire ses origines, le bleu — parce qu'elle est celle des vastes horizons de l'esprit et de la sensibilité. Tout en haut, près de la moulure à filet d'or, une guirlande de sourires féminins, tressée de fleurs de lavande, de thym, de citronelle et de genièvre étoilé. Pour lui répondre, une volée de livres aux feuilles étalées, où l'on pourrait voir les œuvres des Primitifs français qu'il aimait tant, celles de la peinture Gothique européenne, et tous les chefs d'œuvre du Siècle d'Or espagnol aux ailes déployées. Une grande horloge, très dessinée, se dresserait pour marquer le temps avec lequel il a toujours lutté.

A gauche, un incarnat goyesque: le gigot opulent des jours de fête, à droite, une tache claire, une salière d'argent parce que la vie devait avoir une riche saveur. Le tout serait placé sur un fond d'architecture aux plans d'ombre et de lumière contrastés, à la manière classique du Poussin, ou bien encore de Corot quand il peignait le château Saint-Ange et les rives du Tibre.

Au pied d'une courbe, deux taureaux affrontés: un roux dont il avait l'ampleur sinon les sautes d'humeur, quand ce n'étaient pas les fureurs — un noir, luisant de manzanilla, celui-là même qu'il avait rencontré à Madrid et que Federico Garcia Lorca accuse dans son « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ». Au bas, traversant la composition, une locomotive fracassante, hurlante, patinant dans les étincelles sur les rails qu'il avait contribué à faire saboter. Aux alentours le tracé de l'hémicycle d'une grande Assemblée, le dessin hypothétique d'une onde hertzienne, une rotonde au bord du fleuve seraient les emblèmes des charges qu'il a assumées.

Un cercle noir, un carré gris, un triangle blanc, couleurs du deuil, composant une stèle, signaleraient aux passants l'ombre oblique de notre mélancolie.

Comme un membre du groupe « Equipo-Cronica », il y aurait lieu d'ajouter bien des citations plastiques pour évoquer sur cette surface les œuvres regroupées des artistes qu'il a aimés, aidés, défendus.

Avec vous, je déplore que ce portrait surréaliste reste inachevé, mais avec Jacques Lassaigne, c'est à travers l'art — peinture, sculpture, gravure confondues — que l'amitié se dit encore.

ALFREDO BOULTON

Un testimonio latinoamericano

Después de haber oído las palabras de nuestro Presidente, Dan Haulica, recordando la memoria de Jacques Lassaigne, una figura tan importante dentro de la vida de nuestra Asociación, he sentido el deseo de expresar aquí algunos pensamientos acerca de él. . . . Diría yo que Jacques Lassaigne era un hombre típicamente francés, típicamente latino. Comprendía esencialmente el rol del crítico de arte como al de un maestro de la crítica, de un iluminador del público. Lassaigne fue un hombre sumamente respetuoso de su profesión, sumamente respetuoso de su responsabilidad y, como buen francés, fue un hombre extremamente fino, sagaz y culto. En Francia, su patria, siempre ha habido — y lo digo así con mucho afecto, porque nuestra cultura, por lo menos aquí, en Venezuela, es una cultura europea y principalmente de tipo francés — un verdadero fervor de los críticos de arte para iluminar al público. Ese fervor lo ilustró plenamente Lassaigne . . .

Yo conocí a Jacques Lassaigne cuando él era director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París. Lo conocí en un momento muy importante para mí, cuando yo estaba tratando, ya hace muchos años, de llevar a Francia una exposición de Armando Reverón; Lassaigne me escuchó, me respaldó, y con muchísimo cariño aceptó la idea. Luego, por razones que no importan ahora, la exposición no pudo llevarse a cabo; pero de parte de Lassaigne tuve una comprensión inmediata de la importancia de ese gran pintor que fue Reverón — ya lo conocía, había visto su obra, había leído sobre él —, y un interés muy vivo de que en su Museo se hiciese tal exposición.

. . . Recuerdo a Jacques Lassaigne como a un gran humanista, a un gran artista, a un pensador que entendía, de modo responsable, el alto papel del arte en la vida de todos los hombres.

Quiero concluir dirigiéndome a él, a su memoria, a los franceses, a toda esta audiencia, a toda la Asociación Internacional de los Críticos de Arte que nos ha hecho el grandísimo honor de venir a nuestro país, y al señor Presidente de la AICA, Dan Haulica, quien me brindó tan cordial acogida, para expresar el profundo agradecimiento que tenemos hacia sus anteriores colegas, como también la certidumbre de que seguirá siendo la AICA esa institución apasionada, llena de entusiasmo, con la cual todos queremos identificarnos.

Caracas, septiembre de 1983

RAOUL—JEAN MOULIN

Pour saluer Jacques Lassaigne

Après toute une vie consacrée à la défense de l'activité artistique, à la défense de notre activité critique, Jacques Lassaigne nous a quitté le 11 février 1983. Ce fut un lutteur, un grand président de la section française de l'AICA, le président international de l'AICA et son président d'honneur — et à ce double titre il demeure l'un des constructeurs les plus lucides de notre organisation.

Jacques Lassaigne n'est plus. Depuis plusieurs années déjà nous savions qu'il luttait avec la mort, défiant ses assauts aves une détermination tranquille, avec cette témérité dont la sereine élégance masquait parfois la franche sensibilité.

Né le 17 décembre à Paris, il s'affirme comme critique et écrivain d'art dans les années 30. Surpris par la guerre en Roumanie où il se trouve en mission ethnographique, en juillet 1940 il se rallie au Général De Gaulle et, après un périple par Sofia, Istambul, Chypre, rejoint les Forces françaises libres en mars 1941 à Haifa. Affecté comme journaliste à la mission militaire en Palestine, il participe aux émissions clandestines, rétablit Radio-Damas et Radio-Beyrouth, organise le service de presse de la France Libre au Levant et dirige en 1943 Radio-France à Alger. Appelé à Paris en septembre 1944, il est nommé directeur du journal parlé de la chaîne nationale dont il démissionnera au départ du Général de Gaulle en 1946.

Si, dans l'art comme dans la vie, Jacques Lassaigne fut un homme de terrain et non de tribune, il demeura fidèle à l'idéal de la Résistance anti-fasciste, se méfiant des sectarismes et des compromis politiciens, réservant toujours dans ses rapports avec chacun, par delà les différences d'opinion, un sens fraternel de l'amitié. Ainsi, les luttes de libération du Vietnam, de l'Algérie et d'autres peuples le rapprochèrent souvent de ses amis dont il ne partageait pas toujours les opinions politiques, mais qui, comme lui, témoignaient d'un même esprit de résistance.

Reprenant son travail de critique et d'écrivain, Jacques Lassaigne devient, à partir de 1948, l'un des principaux collaborateurs d'Albert Skira à Genève, publiant plusieurs ouvrages sur la peinture du passé et de nombreuses monographies sur les fondateurs de l'art moderne, notamment Matisse, Miró, Kandinsky . . . Si l'on ajoute ses publica-

tions chez d'autres éditeurs, sa bibliographie générale comprend plus de 100 titres, sans compter de multiples préfaces d'expositions et articles de presse.

Développant une grande activité internationale, Jacques Lassaigne fut le commissaire de maintes expositions à l'étranger, principalement aux Biennales de Venise et de Saõ Paulo, et ce fut lui qui organisa en 1961 la première présentation à Moscou des nouvelles tendances de la peinture en France. De 1967 à 1969, délégué général de la Biennale de Paris, il ouvrit largement cette manifestation aux recherches les plus novatrices, ainsi qu'aux pays marginalisés du tiers monde. Elu président de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), puis président d'honneur, il fit preuve dans cette charge de la même ouverture d'esprit, suscitant l'adhésion de la Roumanie, de la R.D.A., et défendant la liberté d'expression partout où elle était menacée. Président de l'AICA, ce fut lui aussi qui organisa en 1968 nitre congrès de Bordeaux et obtint d'André Malraux, alors ministre français de la culture, l'ouverture exceptionnelle des grottes de Lascaux.

Conservateur en chef du Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Jacques Lassaigne devait s'employer, de 1971 à 1978, à rénover les installations et la présentation des collections, les enrichir d'acquisitions importantes, tout en accueillant une centaine d'expositions qui témoignèrent d'une conceptoin pluraliste de l'art de notre temps.

Mais je voudrais à présent tenter de vous faire entendre sa parole. J'ai plongé dans les archives du secrétariat général et les archives parlent. Jacques Lassaigne fut élu à la présidence de l'AICA en 1966, sur proposition de notre président d'honneur Giulio Carlo Argan. C'était à Prague. Jacques Lassaigne fit une déclaration qui témoigne de sa modestie personnelle mais aussi d'un sens des responsabilités, d'une volonté d'ouverture où se dessinent déjà les grands projets que nous fondons aujourd'hui sur l'UNESCO. Voici ses paroles:

« C'est la première fois qu'un Français accède à la présidence de l'AICA . . . C'est aussi la première fois que cet honneur échoit, après deux grands conservateurs de musées et après un grand universitaire, à quelqu'un qui est venu à la critique par cette voie modeste et ingrate de la presse artistique . . . J'ai étudié, je me suis formé à mesure que je faisais mes expériences et j'ai participé ainsi à l'évolution de l'art contemporain, élaborant non pas une méthode mais une façon de travailler qui reste étroitemen liée aux œuvres, au contact physique des œuvres, contacts sans lesquels, je l'avoue, je ne pourrais pas non seulement écrire, mais vivre ».

« Je ne veux pas vous tracer ici un programme . . . Mais je voudrais seulement ajouter que nous devons essayser d'obtenir des grandes institutions qui nous connaissent des moyens matériels à la mesure de l'importance de notre association, afin que tout ce que nous entreprenons ne reste pas lettre morte, mais puisse entrer dans le domaine de la communication générale . . . Nous nous étions donnés pour tâche d'instituer dans tous les pays un noyau actif d'écrivains, de penseurs, qui dans le domaine artistique puisse d'abord témoigner et aussi agir. Cette tâche, je crois que nous l'avons remplie maintenant pour toute l'Europe ».

« Mais il reste deux problèmes auxquels je voudrais m'attacher. C'est d'abord celui de nos rapports avec l'Amérique. Il faut que nous reprenions le dialogue avec l'Amérique du Nord, que nous le poursuivions avec l'Amérique Centrale et du Sud (. . .) Il reste enfin l'immense problème du Tiers Monde, des pays d'Amerique et d'Asie, pour lesquels tant reste encore à faire . . . Alors, évidemment, nous aurons un champ à la mesure des problèmes de l'art d'aujourd'hui et si nous arrivions à jeter partout, en dépit des conditions politiques parfois défavorables, si nous arrivions à jeter les bases de cette fraternité et de cette communication entre tous ceux qui participent à la création artistique par la voie de la critique, alors je pense que nous aurons progressé et mérité une place qui n'est pas encore suffisamment reconnue dans les associations internationales de culture ».

Par delà l'écrivain de profonde culture, dont l'œuvre documentée et sensible contribue à mieux faire comprendre le travail de peindre et de sculpter, c'est l'homme d'action que je veux saluer ici, l'ami généreux et juste qui nous laisse l'exemple d'une loyauté à toute épreuve.

A Horezu, avec Alexandre Istrati, Ion Frunzetti et Giuseppe Marchiori

ALEXANDRU ROSETTI

CREION

După pierderea lui, în ziua de 9 februarie la Paris, chipul acestui frumos nordic, blond, cu ochi albaștri, îmi răsare atît de clar în amintire.

Venit în țară pentru documentare la fața locului, Jacques Lassaigne a participat la anchetele pe teren dirijate de profesorul D. Gusti, pătrunzînd adînc în intimitatea oamenilor noştri de la țară, interesat de originalitatea civilizației rurale și de producțiile folclorului românesc.

Specialist în studiul artelor plastice, a dirijat cu autoritate publicarea unei istorii a picturii mondiale, editată de Casa Skira din Elveția, redactînd el însuși mai multe volume ale seriei.

La Fundația pentru literatură și artă, din București, am publicat în 1947 remarcabila sa monografie consacrată lui Luchian.

Întors în Franța, la finele ultimului război mondial, Lassaigne a luat direcția Muzeului de Artă modernă a orașului Paris, unde a organizat numeroase expoziții ale unor artiști de avangardă.

Scrierile sale se deosebesc prin adîncimea și eleganța expunerii; ele constituie un izvor de cunoștințe, în lumina unei radioase inspirații.

P.S. Dintre judecățile cuprinse în cărțile lui Jacques Lassaigne, rețin observația privitoare la arta lui Th. Pallady. Citind *Jurnalul* lui Pallady (1941) — publicat fragmentar —, Lassaigne a opinat că în *Jurnal* Pallady apare superior operei sale picturale, a cărei caracteristică este de a fi « mai mult intelectuală decît senzorială ».

CAMIL PETRESCU

«...un fanatic francez și un prieten al nostru»

Chiar de la înființarea lui, « Institutul Francez » cum i se spune azi prescurtat, a adus mari foloase apropierii în rînduiala culturală dintre lumea intelectuală românească și reprezentanții artei și literelor franceze, care invitați la acest for iscusit, țineau aici la București conferințe foarte audiate, foarte aplaudate, fiind sărbătoriți deopotrivă de cercurile oficiale ca și de acele zise mondene. I-am exprimat totuși lui A. Dupront, activul director de pe acea vreme, o dorință a noastră și i-am sugerat ideea să ne înlesnească legături de prietenie nu numai cu celebritățile culturii franceze, ci și cu tineri, cît se poate de tineri intelectuali francezi, care să aibă timp să stea pe la noi și mai mult decît răstimpul între două curse ale Orient-expressului, să participe la însăși plămădirea artistică și literară de aci în condiții de colegialitate. Îi arătam nădejdea mea, abia mărturisită totuși, că dintre acești intelectuali, la a căror formație a participat puțin și spiritul românesc, s-ar putea recruta, cine știe, vreunul dintre factorii hotărîtori ai zilei de mîine din Franța și, firește, în cazul acesta, am avea acolo nu numai un binevoitor, sau un prieten, cum ne-a dat nenumărați acest popor generos, ci și un adînc cunoscător al stărilor de aci, despre care ar putea vorbi astfel mai tîrziu, cînd ar fi fost ascultat la el acasă, sigur și deplin orientat. A găsit ideea interesantă și mi-a trimis la *Revista Fundațiilor Regale* numeroși tineri din preajma Institutului, care au devenit ulterior colaboratorii noștri. Într-una din zile am primit astfel vizita unui

* Din *Revista Fundațiilor Regale*, XII, aprilie 1945.

tînăr student, altfel voinic, aproape bălai şi cu ochi luminoşi, care însurat cu o româncă venise în ţară să viziteze familia soţiei sale. Din primele clipe, am înţeles că e tocmai ceea ce aşteptam, şi astfel Jacques Lassaigne a devenit unul dintre prietenii noştri. Cum a întîrziat cîtăva vreme pe aici, i-am propus să ne scrie o cronică de artă franceză pentru *Revista Fundaţiilor Regale*. Mi se pare că pînă atunci nu mai publicase încă şi ideea l-a ispitit. Un pas mai departe şi profesorul Rosetti, directorul editurii i-a cerut să scrie o serie de monografii despre pictura românească, menite să apară în franţuzeşte, în condiţii de lux, la Fundaţiile Regale. Cred că trebuia să se înceapă cu Luchian. Întors la Paris, Jacques Lassaigne a debutat în cronica plastică şi în vreo doi ani a devenit un critic de artă la revistele franceze de specialitate, extrem de preţuit: două volume monumentale, printre cele mai frumoase pe care le-a dat tiparul francez, un Daumier apărut în 1938, un Toulouse Lautrec, în 1939 (ambele la Editions Hypérion) ne-au măsurat calea imensă parcursă de tînărul nostru prieten, care abia depăşise vîrsta de 25 de ani. Ne-a bucurat cu fiece pas al lui, căci autoritatea cîştigată avea să ne fie nouă de folos. Într-adevăr, Jacques Lassaigne care, la Paris, rămăsese colaborator şi prieten de toată ziua al celor de la *Revista Fundaţiilor Regale*, şi stabilise un intens contact între noi şi publicaţiile tinere franceze, s-a întors peste cîteva luni, aci, în ţară ca să adune material pentru « Luchian », pe care avea acum de gînd să-l scoată simultan în franţuzeşte la « Editions Hypérion », la Paris, şi în româneşte în Editura Fundaţiilor Regale. Şi aci l-a prins războiul. A rămas între noi, legat acum de România ca de o a doua patrie şi stările de aci le-a cunoscut toate, adînc, pentru că au fost şi viaţa lui. A fost toată ziua în cercuri intelectuale româneşti, a cetit revistele şi gazetele noastre. Dar cînd, în seara anunţării armistiţiului, în iunie 1940, glasul copleşit de emoţie al unui general, tînăr şi el, a proclamat la Radio Londra, durerea şi revolta Franţei, hotărîrea ei de a nu capitula, de a lupta în eternitate, Jacques Lassaigne n-a mai putut răbda mai mult de cîteva săptămîni, şi înşelînd vigilenţe iscusite a izbutit să treacă frontiera şi să se alăture armatei din orient a generalului De Gaulle.

Cea dintîi emisiune a postului Radio Paris — în August, după eliberare, cuprindea şi un mesaj pentru România, pentru că directorul acestui Radio Paris, vestitor al unei Franţe veşnic noi, este deopotrivă un fanatic francez şi un prieten al nostru, Jacques Lassaigne.

JACQUES LASSAIGNE

CRONICA ARTISTICĂ

Despre critica de artă — Henri Catargi

Poate că nu este inutil să spunem, în pragul acestei cronici, care sunt legile de care trebuie să asculte criticul de artă. Criticul de artă este o specie oarecum neprecisă de literat; el stă oarecum la marginea filosofiei, a literaturii şi a artei însăşi, dar trebuie să evite a cădea prea mult în speculaţia filosofică, în ton literar, sau în tehnică artistică, deoarece el nu există decît dacă uneşte aceste trei discipline într-un echilibru particular. Dacă este numai filosof, criticul de artă vorbeşte despre estetică în abstract şi, de cele mai multe ori, nu reuşeşte să aplice realităţii regulile pe care le elaborează în mod raţional. În acest caz, face deducţii din consideraţiile spiritului său, în loc să le facă din înseşi operele de artă şi din existenţa prealabilă a operelor de artă. Dacă este numai bun scriitor şi are nenorocirea de a fi stilist, înzestrat cu un condei uşor şi puţin liric, criticul de artă nu poate rezista ispitei de a face literatură din orice subiect artistic. Atunci el descrie ceea ce vede prin ecuaţiile pe care le încearcă, uitînd cu totul că rolul său este să înfăţişeze nu sentimentele sale, pur subiective şi particulare, oricît ar fi de interesante, ci realitatea concretă, existenţa reală şi obiectivă a operei de artă. Adevărata problemă într-adevăr nu este de a şti cum percepe fiecare un anumit obiect şi ce sentimente încearcă, ci de a arăta că acest obiect există şi că posedă o valoare estetică în sine. Dacă criticul de artă este numai tehnician, dacă este de exemplu pictor, riscăm ca el să caute mai mult mobilul şi instrumentele creaţiei artistice, decît să se intereseze de însăşi această creaţie. Factura artei, procedeele ei, prezintă, desigur, un anumit interes, dar în funcţie de întreaga problemă a esteticii. Totuşi, notele cele mai interesante şi mai fecunde au fost scrise în general de pictorii care au făcut şi critică de artă. În zilele noastre, André Lhote — pictor mediocru, ce e dreptul, este unul din cei care au urmărit cu mai multă perseverenţă şi justeţe căutarea adevăratelor valori artistice; el a simţit mai bine decît oricine, criza conştiinţei moderne; a înţeles importanţa şi resursele tehnicelor.

În realitate, nici unul din aceste elemente nu este inutil; criticul de artă trebuie să plece de la o realitate artistică vie, adică aşa cum ea evoluează şi cum se înfă-

* Din *Revista Fundaţiilor Regale* VII, nr. 2, febr. 1940.

tişează în timp. Se întîmplă acelaşi lucru cu toate ştiinţele; speculaţiunea se sprijină totdeauna pe o realitate, dar această realitate este adesea ascunsă şi trebuie descoperită prin intuiţie şi deducţie logică. Criticul de artă are deci datoria de a se servi de creaţiunile ce i se prezintă (datorie pe care în genere esteticienii o nesocotesc), de vreme ce monumentele arhitecturale, tablourile, sculpturile au o existenţă materială. El trebuie să se ocupe în mod special (lucru pe care la rîndul lor îl nesocotesc istoricii de artă) de formele cele mai recente ale timpului său; forme însă misterioase, în care trebuie să descoperim parcela de valoare artistică absolută, care le va asigura durata. Criticul de artă trebuie să cunoască destul de bine diferenţele tehnice ale artei, pentru a vedea în ce măsură opera pe care o examinează este durabilă şi adevărată. Trebuie să poată spune ce este această operă ca realitate, creaţiune materială avînd o viaţă formală, independentă de imaginea variabilă, pe care şi-o poate face fiecare. El trebuie, de aceea, să-şi depăşească impresiunile şi să cuprindă opera, în realitatea ei durabilă; trebuie, în sfîrşit, să o măsoare cu sistemul său propriu, judecînd-o în funcţiune de acest sistem. Prin urmare, dacă vrea să păstreze calitatea de critic de artă, nu trebuie să înşele şi nu are dreptul să se înşele.

Nici o altă tagmă decît a criticilor de artă nu este mai mult expusă ridicolului. E de ajuns o singură eroare, afirmată cu oarecare solemnitate, e de ajuns o slăbiciune sau o amabilitate, e de ajuns un atac desminţit de fapte, pentru ca autorul să fie discreditat. Astfel, cea mai mare parte a criticilor din veacul al XIX-lea, dintre care unii au făcut totuşi operă folositoare pentru pictorii realişti şi caricaturiştii de la jumătatea veacului, au fost complet ridiculizaţi de judecăţile copilăreşti, pe care le-au exprimat asupra impresioniştilor. Este prea uşor să amintim aceste erori istorice, care ne fac să uităm în mod nedrept rolul pe care l-au jucat un Champfleury, un Théophile Gautier (ale cărui greşeli au fost monumentale) şi chiar ridicolul Albert Wolff (care totuşi l-a apărat pe Daumier). Baudelaire însuşi, care este părintele criticii de artă şi care a formulat asupra timpului său judecăţile cele mai divinatorii, fiind cel dintîi care a recunoscut însemnătatea esenţială a lui Delacroix, Corot, Constantin Guys, Daumier, — a preţuit în acelaşi timp, personaje absolut fără valoare. De altă parte, trebuie să amintim că în epoca în care se impuneau judecăţile cele mai absurde asupra impresioniştilor, aceştia aveau totuşi partizani printre anumiţi critici, adesea puţin cunoscuţi, iar astăzi uitaţi, care i-au înţeles, i-au iubit, i-au apărat. Mărturia lor mi se pare decisivă. E deajuns ca un Cézanne, un Van Gogh, un Gauguin să fi avut zece prieteni, zece critici clarvăzători pentru ca veacul lor să fie salvat. Totul este, cînd trăieşti în acest secol şi cînd eşti critic de artă, să te afli între aceşti zece.

●

O cronică a vieţii artistice a unei ţări nu este evident datoare să înregistreze clipele succesive care o compun, clipe dintre care cele mai multe sunt destinate să nu-şi supravieţuiască. Viaţa artistică a unei societăţi a luat acum aspecte foarte particulare şi noi, care implică o nouă formă a criticii. De-a lungul anilor, ba chiar al veacurilor, artiştii sau executau comenzi, sau se adresau în mod direct publicului, luînd parte la o vastă confruntare anuală şi colectivă, la un Salon. Această formulă este complet depăşită astăzi, în sensul că numărul artiştilor, suprimarea oricărei ierarhii şi discipline, au făcut cu totul zadarnice aceste reuniuni prea numeroase, în care se învecinează profesionistul cu amatorul, latura solemnă cu latura anecdotică. Ceea ce s-a schimbat îndeosebi este concepţiunea operei de artă. După cum poezia nu mai suportă o anumită elocvenţă şi un anumit verbalism, pictura, la rîndul ei — pictura care contează — a devenit infinit mai subiectivă, personală şi secretă. Dacă se putea pe vremuri concepe confruntarea, într-un salon anual, a unor vaste picturi-program (executate de altfel, într-un spirit dacă nu analog, cel puţin comparabil) ale unor arte executate pentru exterior, cu o grijă specială a reprezentării şi a simbolului, astăzi e aproape imposibil să găsim vreun interes în confruntarea unor pînze care constituie tot atîtea cercetări quasi-intime, experienţe interioare şi care sunt mai mult schiţe şi sugestii decît programe. Îndoiala şi spiritul personal care au deschis artei perspective noi şi aproape nemărginite, i-au anulat incontestabil acea latură exterioară, oficială ce-i îngăduia să aibă faţă de toţi o valoare palpabilă, dar nu-i dădea pentru nimeni o valoare veritabilă. Trebuie oare să ne pară rău? Fapt este că astăzi, cînd formula saloanelor nu mai e posibilă, singurul mod, în care artiştii pot să se exprime şi să comunice cu publicul, îl constituie expoziţia personală. Ea le permite să comunice cu un public, fără îndoială mai restrîns, dar de o calitate mai sigură, şi să exercite asupra lui o influenţă mai adîncă şi mai intimă.

Critica de artă este obligată să urmeze această evoluţie, pe care de altfel a dorit-o. Dacă în timpul secolului al XIX-lea francez, îndatorirea unui critic era să redacteze anual o vastă trecere în revistă a Salonului, astăzi un astfel de palmares n-ar mai avea nici o semnificaţie. Arta adevărată se află în altă parte (de altfel chiar în acea epocă formula era foarte superficială). Numai expoziţiile, ba chiar uneori numai cunoaşterea personală a artistului ne dau putinţa să-l descoperim şi să-l înţelegem. Este o metodă uneori ingrată faţă de public, dar ea singură are valoare, fiindcă este singura metodă îndreptată către viitor. O critică ce s-ar mărgini să înregistreze numai lucrurile trecute şi recunoscute, ar fi cu desăvîrşire inutilă.

Expoziţia Henri Catargi, a fost, desigur, evenimentul artistic cel mai important al ultimului trimestru 1939. Cred că la fel s-a întîmplat şi cu manifestările prime ale acestui artist rar, iubitor de studiu. Ansamblul pe care l-a prezentat de astădată şi care reprezintă ani de cercetări reînnoite şi profund gîndite, avea tocmai acele calităţi de autenticitate, care, cu toate incertitudinile şi cu tot arbitrarul, valorează mai mult decît multe izbînzi. Publicul cunoaşte opere mai vechi ale lui Catargi, care erau veritabile izbînzi de echilibru şi de gust. Dar pictorul a simţit, înainte ca publicul să fi avut timpul de a se obosi, limitele acestei arte de impresiune puţin fugitivă, şi a arătat cu putere că, în realitate, voia să lucreze pentru viitor. Ceea ce mi se pare interesant este că el urmăreşte o economie din ce în ce mai mare a mijloacelor. Bogăţia materiei este o ispită primejdioasă pentru un artist şi e nevoie de o adevărată muncă pentru a o stăpîni şi a te elibera de ea. (Este lecţia unui Cézanne, care n-a exprimat niciodată mai mult decît spre sfîrşitul vieţii, cînd pictura lui era complet imaterializată). În această privinţă, anumite peisaje urbane ale lui Catargi, tratate în tonuri surde, extrem de căutate, brune, cenuşii, albastre, sunt izbînzi excepţionale de simplitate şi de justeţe. Această reuşită nu o putem atribui vreunui procedeu facil, strălucire a colorilor, truculenţă a liniilor sau poezie a subiectelor. Arta românească, ale cărei merite nu mai trebuie demonstrate, a fost totuşi pînă acum o artă de impresiuni directe, uneori crude şi violente, în care bogăţia materiei şi simpla poezie a temelor aveau o valoare extrem de imediată. Dar era de prevăzut, gîndindu-ne la desvoltarea viitoare a acestei arte, că va avea nevoie de o anumită experienţă abstractă — pe care, de altfel, au cunoscut-o şi arta franceză şi cea italiană modernă.

Cred că Henri Catargi a depăşit această experienţă — pe care a cunoscut-o în Franţa — şi că aduce picturii româneşti o excepţională inteligenţă picturală.

BARBU BREZIANU

Parabola unei identificări

« Avec ma fidèle amitié » — astfel obișnuia să-și încheie scrisorile adresate prietenilor români, Jacques Lassaigne; și nu cred că era o exagerare ori o deprindere — ci expresia unui simțămînt pe care îl manifesta cu sinceritate.

Criticul și istoricul de artă Jacques Lassaigne, săvîrșit nu de mult din viață — ne îndrăgise din vreme îndepărtată. Camil Petrescu și-l amintea în plina lui tinerețe, prin 1933: era atunci « un student voinic, aproape bălai și cu ochi luminoși » — avea o privire loială care niciodată nu se va uita.

Anii petrecuți în România l-au legat trainic de tărîmurile noastre. Se atașase de vechile orașe, de satele transilvane pe atunci deloc poluate, de autentica artă populară românească și mai ales de oamenii locului.

Prima lui căsnicie (ne istorisește tot Camil Petrescu), se petrecuse la București[1]. Dar spre deosebire de prima lui soție, prieteniile înfiripate aici au rămas nezdruncinate, asociate fiind și de campaniile monografice inițiate de fondatorul Institutului Social Român, de ctitorul Muzeului Satului din București, profesorul D. D. Gusti. Memorabilele expediții subvenționate anual de Stat au reprezentat, pentru tînărul parizian, pasionante și benefice experiențe consumate prin coclauri cu desăvîrșire necunoscute. În condiții nu totdeauna confortabile, el cutreiera acele plaiuri cot la cot cu Constantin Brăiloiu, Henri H. Stahl, Harry Brauner, Mircea Vulcănescu, Traian Herseni, Anton Golopenția, Gheorghe Focșa, Octavian Neamțu, Xenia Costaforu, Ion Conea, Paul Stahl — la care mai trebuie adăugați și artiștii plastici[2] Mac Constantinescu (care atunci a realizat o suită de desene de o aspră puritate devenite astăzi și de un cert interes documentar), Margareta Sterian, Lena Constante, coregrafa Floria Capsali, Ion Cantacuzino (viitor critic și istoric al cinematografiei române); efervescenții Nicolae Argintescu-Amza și Petru Comarnescu (încă de pe atunci — cum este evocat de H. H. Stahl — « de o atît de mare cultură, atît de plin de inițiative necurmate »[3]) — precum și de mulți alții constituind, precum își aduce aminte Lassaigne — peste optzeci de echipe de cercetători care studiau cu sîrg și entuziasm satul românesc în toată complexitatea lui.

Ambianța prietenească și primirea de care s-a bucurat tînărul musafir francez din partea coechipierilor săi, dar și a țăranilor (care îl primeau după datină, nu numai cu pîine și sare, dar și cu surprinzătoare, improvizate orații, în care numele lui « Jac » rima cu « foaie verde de alac »[4]) au avut darul să-l încînte.

Treptat, treptat, în satul Șanț din regiunea Năsăudului unde poposiseră, i se va revela un folclor viu, neîntinat, o admirabilă « civilizație țărănească ».

Trecînd apoi munții, Jacques Lassaigne va afla un peisaj felurit, păstrat cu aceeași smerenie — la Moldovița, Putna și în alte locuri și lăcașuri din Tara de Sus.

Descoperirea tuturor acestor autentice valori artistice îl va duce și la descifrarea literaturii folclorice orale. Avînd mentori de competența profesorului Constantin Brăiloiu sau a prietenului Harry Brauner — Lassaigne nu numai că va transcrie cuvînt cu cuvînt versurile și descîntecele tălmăcite pe care le găsea « foarte frumoase, foarte concentrate »[5], — dar, mai tîrziu, prin mijlocirea lui Ilarie Voronca, la Paris, împreună, vor retopi în limba franceză stihurile culese de Constantin Brăiloiu în Gorj: această traducere va stîrni interesul unor scriitori ca Jean Paulhan și Albert Camus care, fermecați de strania originalitate a ceremonialului funebru oltenesc, îl vor tipări sub titlul *Les chants du mort*[6].

Sînt și fațete mai puțin știute ale activității filoromâne desfășurate în acea perioadă de Jacques Lassaigne: el a colaborat, de pildă, la realizarea unui excepțional de bine întocmit *Guide de la Roumanie*, editat de Alexandru Cicio Pop[7]: de asemenea l-a ajutat pe profesorul D. D. Gusti cu prilejul Expoziției Universale de la Paris, în 1937, la organizarea « Pavilionului României »; cu același prilej a făcut o documentare temeinică privitoare la trecerea — încă din secolul al XV-lea — a călătorilor francezi prin țările noastre, concretizată în volumul *Les Français et la Roumanie*[8]. Dar cea mai rodnică activitate a avut-o în cadrul *Revistei Fundațiilor Regale* vreme de zece ani: între 1937 și 1947 a scris importante studii și eseuri precum și cronici plastice[9], rămase — dintr-o inexplicabilă indiferență — niciodată republicate! Această asiduă colaborare i-a fost solicitată de Camil Petrescu — o vreme redactor șef al revistei — cu asentimentul veșnic entuziast al profesorului Alexandru Rosetti, atunci director al Fundațiilor Regale.

Jacques Lassaigne nu era nicidecum un debutant. Începuse prin a fi în 1932 secretar al lui Georges Bernanos și scrisese diverse cronichete în *Le Figaro*, *Revue Hebdomadaire* și în revista *Sept*. 1937 este anul cînd, renunțînd la publicistica efemeră în care-și irosea talentul — va îmbrățișa nobila magistratură a criticii de artă. Într-o scurtă profesiune de credință Lassaigne va defini noua lui meserie situînd-o la liziera a trei discipline; după el critica plastică este « o specie oarecum neprecisă » care se află « la marginea filosofiei, literaturii și artei înseși ». Un adevărat critic de artă, mărturisea el — « trebuie să știe să evite să cadă prea mult în speculația filosofică, în ton literar sau în tehnica artistică » — necesar fiind să știe să țină un anume « echilibru particular între cele trei discipline armonios reunite »[10].

Sub înrîurirea benefică a lui Eugenio D'Ors, Jacques Lassaigne va publica în 1938, în editura « Hypérion » prima sa monografie: *Daumier*; iar alături de ilustrul estetician va realiza *L'Almanach des Arts*, volum în care el consemna, cu temeritate (agreabilă pentru noi — de vreme ce aprecierea venea din partea unui istoric de artă francez) — faptul că « peisajele de la Barbizon ale lui Ioan Andreescu par a le devansa pe cele mai bune ale lui Utrillo »[11]. Și tot el va intui atunci « tainica melancolie și neliniștea » acestui foarte mare pictor român.

Față de Nicolae Grigorescu, Lassaigne a manifestat o atitudine oarecum anodină: l-a îndrăgit doar « pentru generozitatea și amploarea concepției sale ». Preferințele lui se vor îndrepta categoric spre Ștefan Luchian. Cu o fervoare nedesmințită, meditînd îndelung asupra operei acestui pictor, documentîndu-se cu rigoare, interogînd pe cei ce-l cunoscuseră (de pildă pe colecționarul Virgil Cioflec, autor încă din 1924 a unei monografii *Luchian*, ori pe Jean Al. Steriadi ș.a.), cercetînd colecții publice și particulare, scotocind arhive — Lassaigne va fi în măsură să redacteze

o lucrare ce ar fi urmat să apară în 1939 în limba franceză, la Paris, în editura « Hypérion » și, concomitent, la « Fundațiile Regale » în traducerea lui Mihail Sebastian. Dar varii vicisitudini au făcut ca manuscrisul și toată iconografia volumului (selectată de el după criterii severe) să se rătăcească fără de urmă; astfel că abia în anul 1947, lucrarea a putut fi tipărită după o copie păstrată de prof. Alexandru Rosetti și sub îngrijirea criticului de artă Ionel Jianu; iar traducerea în limba română realizată cu o acuratețe exemplară și însoțită de un aparat critic esențial de către istoricul de artă Theodor Enescu, a apărut tocmai în 1972 [12].

În afara clasicilor picturii românești, Jacques Lassaigne s-a apropiat cu cordialitate de o serie de artiști plastici pe care-i întîlnea fie ca expozanți la Saloanele oficiale din București, fie în atelierele lor; el își va manifesta simpatia nu numai verbal, dar și menționîndu-i și reproducînd multe lucrări în articolele publicate în Franța [13]; vom întîlni astfel numele lui Mac Constantinescu, Borgo Prund, Céline Emilian, Mihai Onofrei, Ștefan Constantinescu, Petre Grant, Alexandru Brătășanu, Lena Constante, Drina Bellu, V. Feodoroff și alții, unii astăzi aproape uitați. Dar desigur mai însemnate sînt punctele de vedere exprimate cu privire la cîțiva maeștri contemporani ca Gheorghe Petrașcu, Henri H. Catargi sau Lucian Grigorescu, texte care și-ar fi avut și regăsit locul cel mai potrivit în volumul *Pictorii pe care i-am cunoscut*, apărut în 1969 la editura « Meridiane » alături de articolele despre Pallady și Victor Brauner. Opiniile lui Jacques Lassaigne nu sînt niciodată lipsite de interes. Iată-l pe Gheorghe Petrașcu cu enormele sale « mijloace de echilibru și preciziune » asociat însă, printr-o viziune insolită, cu Edouard Vuillard ! Sau H. H. Catargi « cu excepționala sa inteligență picturală » și a cărui expoziție din 1939 o consideră « evenimentul anului »; ori pînzele lui Lucian Grigorescu, în care regăsește « rafinata decantare post-impresionistă »; de asemenea, anticipînd viitoarea monografie Luchian, criticul subliniază « perfecțiunea magică » a pastelelor sale.

Theodor Enescu constata, cu drept cuvînt, că la începuturile activității de critic de artă a lui Lassaigne, « se află o monografie dedicată unui mare artist român » și că aci la București, în *Revista Fundațiilor Regale*, el și-a exercitat « tinereștile capacități de meditație critică » și că în acest mediu cultural și-a format « unele din principiile ce-i fundamentau concepția critică » [14] — coordonate exprimate limpede de criticul francez.

Cu o fidelitate puțin obișnuită, exegetul lui Luchian din 1930 și 1969 va reveni treizeci de ani mai tîrziu, stăruind asupra faptului că arta este strîns legată de pămîntul țării și că pictorul a știut să evite banalele șabloane folclorice, atît de răspîndite la începutul secolului: « Luchian a su donner une solution personnelle au problème de la représentation symbolique de la nature par des surfaces peintes, une solution authentique, liée à la terre qui l'a inspirée et il l'a fait en évitant soigneusement l'exotisme et le pittoresque de convention. Cette défiance de Luchian à l'égard des types folkloriques même autentiques et touchants, auxquels les artistes roumains ont eu recours à satiété, est très notable et peut s'interpréter comme le refus de toute diversion. Il va d'emblée à l'essentiel » [15].

Această caracterizare i s-ar putea aplica de bună seamă și lui Brâncuși pe care Oskar Walter Cisek, încă din al patrulea deceniu, îl așeza definitiv alături de Luchian: « Brâncuși și Luchian — scria Cisek — rămîn aparițiile cele mai semnificative ale artei românești » [16]. În perioada de inițiere în domeniul artelor plastice, însuși lui Jacques Lassaigne i se părea că află în lucrările lui Brâncuși nu numai filonul « tradițiilor milenare », dar și — întocmai ca și în opera lui Luchian — o briză artistică pariziană. Scriind despre statuarul român, el reamintește episodul drumului « efectiv » parcurs pe jos pentru a se stabili « sub același semn luminos al Școlii de la Paris, în care atîția alți artiști străini au știut să-și păstreze « calitățile native (adese-ori descoperindu-și-le aci, avînd aci propria lor revelație) ». Întocmai ca și alți viitor, artiști, printre care este amintit și Pascin (cetățean american, născut în Bulgaria dar copilărind și făcîndu-și școala primară și gimnaziul în România unde a locuit cu întreaga lui familie), Brâncuși a adus ca zestre Franței « tot avutul ». Și cronicarul nostru se întreabă « dacă la fundarea Școlii de la Paris, contribuția cea mai de folos — fiind și cea mai neașteptată și cea mai îndepărtată — nu este cumva aceea a Europei Centrale și Orientale? Din pricina depărtării, artistul poate da liber frîu tuturor elementelor ce formează propriul univers și fiecăruia dintre aceste elemente, întreaga sa intensitate » [17].

Printr-un imprevizibil joc al spiritelor, după mai bine de douăzeci de ani, reluînd în discuție înrîuririle exercitate (sau nu) asupra lui Constantin Brâncuși — Mircea Eliade ajungea la concluzii similare cu cele ale lui Lassaigne din 1946.

Istoricul religiilor lămurea că aceste influențe au stîrnit un fel de anamneză care l-a mînat spre autodescoperirea sa: « întîlnirea cu creațiile avangardei pariziene ori cu ale lumii arhaice (Africa) a declanșat o mișcare de interiorizare, de întoarcere spre acea lume tainică și de neuitat, de vreme ce este, în același timp lumea copilăriei și a imaginarului » [18]. Nu știm dacă, din 1946 și pînă în 1967, Jacques Lassaigne a mai scris ceva în legătură cu Brâncuși.

Revenind însă la București cu prilejul Colocviului internațional consacrat sculptorului român, președintele activ al A.I.C.A. (1966—1969), în cuvîntul său inaugural, a recunoscut de astă dată rolul hotărîtor jucat de Brâncuși în evoluția istoriei artelor. Lassaigne spunea atunci că « adevărata revoluție pe care Brâncuși a făcut-o singur în 1906, la Paris, cînd a trecut aproape brusc de la un lirism puternic, confirmat de Rodin, de la un realism impresionist, sau expresionist, cu toate tentațiile sale — la o artă de simplificare, de stilizare în care mișcarea se închide în formă, zvîcnirile și accentele se topesc în tăcere ». Apoi criticul francez a demonstrat perenitatea artei brâncușiene față de cubism sau futurism, « mișcări care au avut o traiectorie atît de scurtă » — cîtă vreme Brâncuși « a eliberat arta, și sper că a eliberat-o pentru totdeauna, de orice estetism, de această amestecătură haotică de vechi și de modern. El atinge esențialul și organicul » — și, de la tribuna Ateneului Român, oratorul conchidea: « Brâncuși reprezintă pentru sculptură artistul major al secolului XX, așa cum este Matisse pentru pictură » [19].

Ulterior, ca un simplu reporter, într-un text apărut în *Le Figaro*, Jacques Lassaigne relata despre felul cum a fost onorată « una din figurile cele mai pure ale artei contemporane ». El amintea cititorilor lui faptul că la Tîrgu Jiu « au fost implantate cele mai importante sculpturi ale secolului douăzeci /. . . / articulate într-o arhitectură ce domină orașul . . . Impresia pe care o încerci descoperind acest ansamblu, pătrunzînd în spațiul astfel jalonat — este indicibilă. Acordul realizat între piatră, metal și peisaj este extraordinar. Brâncuși ne-a invitat să participăm la un tainic praznic spiritual, conferind miturilor ascunse ce aparțin unei tradiții milenare o formă universală nepieritoare ».

În acest pelerinaj făcut cu prilejul Colocviului Brâncuși din 1967, Lassaigne a putut contempla *Masa Tăcerii* cu cele douăsprezece scaune « rînduite ca niște stele jur împrejur, în fața apei repezi a rîului, simbol al vieții ce trece și nu sfîrșește

niciodată, apoi *Poarta* dragostei și a păcii și *Coloana fără de sfîrșit* care escaladează cerul »[20].

Sub imperiul acestor impresii, Jacques Lassaigne s-a hotărît atunci să scrie un scenariu pentru un film Brâncuși și totodată să redacteze prima lui monografie consacrată unui sculptor. În acest scop, inimosul prieten a întreprins unele infructuoase demersuri pe lîngă autoritățile culturale; iar pe de altă parte, în calitate de consilier al editurei, i-a convins pe Albert Skira să înscrie cartea în planul editorial pentru anul 1970. Aci se ivesc însă și cîteva alte împrejurări. Cu ocazia Colocviului amintit, am avut prilejul să-l cunosc și să-ți ofer unele lucrări referitoare la Brâncuși tipărite în revistele Institutului de Istoria Artei al Academiei Române înființat și condus de profesorul George Oprescu.

Trecuseră aproape doi ani de la această întîlnire protocolară, cînd într-o scrisoare, Jacques Lassaigne îmi solicita colaborarea la monografia Brâncuși pe care avea de gînd să o tipărească la editura Skira: « Je serais très heureux d'associer votre nom au mien, et je pense qu'ensemble nous pourrions constituer un dossier plus complet qu'on ne l'a jamais fait ». În consecință, mă invita să vin la Paris și la Geneva pentru anumite preliminarii editoriale; iar pe de altă parte, își manifesta intenția de a reveni în România pentru filmările proiectate. Aceste călătorii nu au avut loc.

A urmat însă o a doua epistolă, adresată de astă dată chiar de la sediul editurii geneveze în care reitera invitația: « Je compte toujours sur vous et je pense que nous pourrions travailler utilement sur les documents en Roumanie, en particulier le correspondance. Je pense que nous pourrions la publier, au moins en partie, et que cela ferait tout un chapitre du livre ».

Îi mai părea însă rău că, ocupat fiind cu pregătirea « Bienalei din Paris » cît și cu redactarea celor două volume din *L'Histoire de la peinture espagnole*, nu-i mai rămăsese timp să se concentreze asupra « proiectului nostru » de colaborare. Spera însă că va veni « în fine » la București pentru ca să se ocupe de carte: « maintenant je veux me consacrer à Brancusi » afirma el cu tărie la 26 noiembrie 1969.

Socoteala i-a fost în mod imprevizibil răsturnată: edițiile luxoase, costisitoarele albume ilustrate cu planșe în culori din colecția « Le goût de notre temps » — au fost eclipsate de alte case de editură mai avute. Scăderea interesului pentru artă, pe fondul recesiunii mondiale, au dus tiparnița geneveză în pragul destrămării. În 1973, bunul prieten al lui Jacques Lassaigne, Albert Skira, avea să moară, iar proiectele brâncușiene, o dată mai mult, să fie zădărnicite.

Aveam totuși să fim alături, între coperțile elegantului catalog al expoziției Pallady, găzduită în 1973 de Jacques Lassaigne ca un ultim omagiu adus artei plastice românești de ilustrul critic și istoric la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Prefața lui Lassaigne, pe atunci director al Muzeului, era urmată de articolul *Matisse et Pallady*[21]. În ochii lui Jacques Lassaigne, Matisse era «cel mai important pictor al secolului »; de aceea, poate, atunci cînd mi-a dăruit cartea ce i-o închinase[22], — cu o ușoară malitie a scris: « A Barbu Brezianu — pour étudier Pallady, très amicalement, J. Lassaigne ».

---

1 « . . . însurat cu o româncă, venise în țară ca să viziteze familia soției sale. » Aceasta. Assia Lassaigne, în volumul său *L'idiote du village, chansons* (ed. Charlot, Paris, 1945), tipărea și afectuoasa dedicație: « à Jacques qui m'a appris à lire et à écrire » (cf. Camil Petrescu, *Jacques Lassaigne*, în *Universul literar*, 1945, aprilie 1).

2 În 1930, la « campania » monografică de la Runcu au luat parte, printre alții și pictorii Samuel Mützner și Rodica Maniu (cf. H. H. Stahl, *Amintiri și gînduri* . . ., ed. Minerva, București, 1981, p. 154).

3 Harry Brauner, *Ctitor și dascăl*, în *Contemporanul*. 1980. februarie 15. H. H. Stahl, *op. cit*, p. 143

4 H. H. Stahl, *op. cit*, p. 149, 338)

5 Harry Brauner, *Să auzi iarba cum crește*. ed. Eminescu, București, 1979, p. 95, idem, *De vorbă cu Jacques Lassaigne*, în *Flacăra*, 1983.

6 *Chants du Mort*, recueillis par Constantin Brăiloiu, traduit du roumain par Ilarie Voronca et Jacques Lassaigne dans *Mesures*, no. 4, 1939, octombrie 15 (p. 85—93) — iar nu în revista *Commerce*, cum greșit s-a indicat. Apoi a fost retipărit în colecția « Poésie et théâtre » sub conducerea lui Albert Camus, ed. « Charlot », Paris, 1947, p. 42.

7 Al. Cicio Pop (în colaborare cu Valeriu Pușcariu și Al. Bădăuță), *Guide de la Roumanie*, desene și coperta: P. Grant, ed. « Ghidul României », 1937, Tipografia Krafft & Drotleff, Sibiu (734 p.).

8 În editura « Fundațiilor Regale » în colaborare cu Paul Desfeuilles.

9 În perioada 1937—1947, Jacques Lassaigne a publicat în traducerea prietenului Mihail Sebastian în R.F.R.: *În căutarea stilului timpului nostru. Arta decorativă în ajunul expoziției din 1937, Pentru o reînnoire a criticei. Arta americană. Trei veacuri de artă în Statele Unite. Muzeul Prado la Geneva. — Leonardo da Vinci la Milano. Despre Luchian. Despre critica de artă. Henri Catargi, Cronica plastică. G. Petrașcu — Lucian Grigorescu. Scoala de la Paris. Cronica franceză. Premiile literare ale scriitorilor prizonieri și deportați. Actualitatea lui David.*

10 Jacques Lassaigne, *Despre critica de artă*, în R.F.R. nr. 2 februarie 1940.

11 « Les paysages de Barbizon semblent dévancer le meilleur Utrillo » . . ., în *L'Almanach des Arts*) Paris, 1937, pp. 256—257) text republicat în revista *Arta și tehnica grafică* (iunie-septembrie, 1938, și inițial apărut în *La Revue Hebdomadaire* (1936, octombrie) sub titlul *Jean Andreesco et le destin d'un art*,

12 Ediția I-a a apărut în limba franceză la editura « Fundațiilor Regale pentru literatură și artă »; cea de a II-a, în 1972 la editura « Meridiane », în traducerea lui Theodor Enescu — cu o prefață, note, cronologie și concordanțe, precum și note asupra operelor reproduse după o selecție efectuată de autor și de traducătorul monografiei.

13 Jacques Lassaigne, *L'œuvre des Fondations Royales et l'habitation rurale en Roumanie*; idem, *L'art au service de la documentation scientifique* în *Beaux Arts, cronique des arts et de la curiosité, Le Journal des Arts*, 1937, septembrie (p. 8 și 19).

14 Idem, *Despre critica de artă*, în *R.F.R.* nr. 2 februarie 1940.

15 Idem, *Bucarest célèbre le centenaire de Luchian* în *Les Lettres Françaises* 1969, ianuarie 15.

16 Oscar Walter Cisek, *Luchian* în *Dacia*, 1942, februarie.

17 Jacques Lassaigne, *Școala de la Paris* (II) în *R.F.R.*, 1946, octombrie (p. 42—53).

18 Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancusi*, ed. Arted, Paris 1982, p. 99.

19 Jacques Lassaigne, *Cuvînt de salut în Colocviul Brâncuși (13—15 octombrie 1967)*, ed. « Meridiane » București, 1968, p. 11).

20 Idem, *La Roumanie célèbre Brancusi*, în *Le Figaro*, 1967, noiembrie 9.

21 Studiu tipărit întîia oară în *Secolul 20* nr. 1/1970 sub titlul *O prietenie exemplară: Henri Matisse și Theodor Pallady*.

22 Jacques Lassaigne, *Matisse*, Etude biographique et critique d'Art « Albert Skira », Genève, 1959. V. Despre Pallady și în *Pictori pe care i-am cunoscut*, (ed. « Meridiane », București, 1969). Lassaigne, care a fost directorul Muzeului de artă al orașului Paris, între 1971—1978, a prefațat Catalogul expoziției Alexandru Ciucurencu din Paris (v. *Secolul* 20, nr. 9/1970 și *Arta* nr. 11/1970).

Urmașul Marelui Ban Cornea Brăiloi — atestat prin hrisoave încă din 1530 — Constantin Brăiloiu, cutreierînd satele gorjene, a descoperit și a izbutit să smulgă pierzaniei (printre multe altele) și un număr de 436 de cînturi — « poate cele mai arhaice din literatura noastră populară » — cum bănuiește profesorul — versuri de o nespusă frumusețe, un ritual funebru care pe vremuri, la săvîrșirea din viață a omului, era psalmodiat într-un fel « pentatonic major, cu o semicadență finală. »

Dimineața cînd « dalbul pribeag » se desprindea pentru totdeauna de vatra lui — se lăsa o ceață: « ceață la fereastră. / Și-o corboaică neagră / Pe sus învolburînd, / Din aripi plesnind, / Pe min'm-a plesnit, / Ochi a-mpănjenit, / Fața mi-a smolit, / Buze mi-a lipit. / Nu pot să grăiesc, / Să le mulțumesc. / Mulțumi-le-ar Domnul, / Că el mi-a dat somnul; / Mulțumi-le-ar Sfîntul / Că el mi-a dat gîndul ».

Și « dalbul pribeag » o pornește « Cu roua-n picioare / Cu ceața-n spinare / Pe cea cale lungă / Lungă fără umbră. »

Ritualul magic al prohodului, plin de o inefabilă și autentică poezie — se desfășura după un tipic riguros, începînd cu ivirea zorilor — cu tăierea bradului doborît după ritual, și care urma a fi împlîntat la gropniță, la creștetul flăcăului. Apoi se desfășura lungul drum pe care va avea să străbată, cînd « dalbul pribeag » trebuia ocrotit fiind pîndit de tot soiul de blestemății: « îi trebuie călăuză și îmbărbătare », fiindcă « în credința populară, mortul pornește pe un drum greu: « La pod e podar, / La strajă strajar, / La vamă, vămar . . . » Și cîntecile uneori « mint sufletul pînă-l bagă la locul de hodină » și îl duc « la porțile raiului, la împărțirea veacului ».

•

Publicat întîia oară în iarna anului 1936 în revista *Muzică și Poezie*, apoi în colecția « Arhivelor de folklor » sub egida « Societății compozitorilor români » — aceste cînturi intitulate « Ale mortului » sînt de o frumusețe cel puțin egală cu versurile din « Miorița » — cum în drept cuvînt le lăuda H. H. Stahl. Dacă urmărim textul cu atenție « se va vedea de unde izvorăște tema „Mioriței", căci și aci apare mirele acela ciudat care nu e dintre cei vii, ci ține de o lume cu totul alta, neștiut și nearîtat nimănui și care se mulțumește drept zestre cu puțin pămînt și patru scînduri de brad » (Henri H. Stahl, *Eseuri critice*, ed. « Minerva », 1983, p. 161).

•

Jacques Lassaigne ascultînd, și citind textul cules de Constantin Brăiloiu a fost cucerit de prospețimea, autenticitatea și « concentrarea » ritualului și a « luat inițiativa » tălmăcirii textului. « Neștiind însă românește, l-am rugat pe Ilarie Voronca să facă o primă traducere pentru a nu mă înșela la adaptarea în franceză ». Și după ce face un elogiu poetului de avangardă, « milionar al metaforelor » — Lassaigne, în convorbirea avută cu Harry Brauner, mărturisește: « Am transformat complet traducerea, pornind din românește, pentru a reda versul popular autentic ». — Textul în limba franceză a văzut lumina tiparului în revista *Mesures*, în același număr din octombrie 1939 la care mai colaborau, printre alții, poeții Paul Claudel, Jules Supervielle, Franz Hellens.

Astăzi, revista « Secolul 20 » are bucuria de a oferi această dublă traducere, impresionantă mai ales prin valoarea sa de document mărturisind despre fervoarea unei prietenii și a unei fidelități față de tezaurul cultural românesc.

CÎNTECE ALE MORTULUI DIN GORJ

CHANTS DU MORT

versiunea franceză
de
ILARIE VORONCA
și
JACQUES LASSAIGNE

Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag
Un cuptor de pîine,
Altul de mălai,
Nouă buți de vin,
Nouă de rachiu
Și-o văcuță grasă,
Din ciread-aleasă,
Să-i fie de masă.
Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag

Aurores, aurores,
Aurores sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage

Un four de maïs,
Un autre de pain,
Neuf tonneaux de vin
Et neuf d'eau-de-vie,
Une vêle grasse
Au troupeau choisie,
Qu'il ait à sa faim.

Aurores, aurores,
Aurores sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant

MESURES

Turtiță de ceară,
Fie-i de vedeală,
Văluşel de pînză,
Altul de peşchire,
Fie-i de gătire.
Zorilor, zorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă şi-o găti
Dalbul de pribeag
Un car cărător,
Doi boi trăgători,
Că e călător
Dintr-o lume-ntr-alta
Dintr-o țară-ntr-alta,
Din țara cu dor
În cea fără dor,
Din țara cu milă
În cea fără milă.
Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu grăbiți
Să ne năvăliți,
Pînă şi-o găti
Dalbul de pribeag
Nouă răvăşele
Arse-n cornurele,
Ca să le trimeată
Pe la nemurele,
Să vină şi ele,
Să vadă, ce jele.

— Bradule, bradule,
Cin' ți-a poruncit
De mi-ai coborît
Dela loc pietros
La loc mlăştinos,
Dela loc cu piatră
Aicea la apă?

— Mi? mi-a poruncit
Cine-a pribegit,
Că i-am trebuit,
Vara de umbrit,
Iarna de scutit.
La mine-a mînat
Doi voinici din sat

N'ait pour son voyage
Un cierge de cire,
Qu'il soit beau à voir;
Un voile de toile,
Un autre de fil,
Pour bien se vêtir.

Aurores, aurores,
Aurores sœurs
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage

Un char à charroi
Deux bœufs qui le tirent,
Car il est en route
D'un monde dans l'autre
D'un pays dans l'autre
Du pays de l'amour
Au pays de l'oubli
Du pays de pitié
Au pays sans pitié.

Aurores, aurores,
Aurores sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage

Neuf petites lettres
Brûlées dans les coins
Pour qu'on les remette
A tous les cousins
Qu'ils viennent aussi
Voir quelle tristesse.

•

Sapin, beau sapin
Qui t'a ordonné
De descendre à nous
Des sites pierreux
Au marais d'en bas
Des sommets pierreux
Ici près de l'eau?
— Me l'a ordonné
Celui qui fait route
Car il a besoin
L'été de mon ombre
L'hiver d'un abri,
Il m'a envoyé
Deux gars du village,

Cu părul lăsat,
Cu capul legat,
Cu roua pe față,
Cu ceața pe brațe,
Cu berde la brîu,
Cu colaci de grîu,
Cu securi pe mînă,
Merinde de o lună.
Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.
Şi ei au plecat
Din vărsat de zori,
Dela cîntători,
Şi ei au umblat
Văile cu fagii,
Şi munții cu brazii,
Pînă m-au găsit,
Bradul cel pocit.
Pe min' m-au ales
Pe izvoare reci,
Pe ierburi întregi:
Pe craca uscata,
De moarte lăsată,
Ei cînd au venit,
Jos au hodinit,
Au îngenunchiat
De-amîndoi genunchi
Şi s-au închinat:
Iară s-au sculat
Cu securi-au dat,
Jos m-au doborît,
M-au pus la pămînt,
Şi ei că m-au luat
Tot din munți în munți,
Prin brădui mărunți;
Tot din văi în văi,
Prin brazi mărunței.
Dar ei nu m-au luat
Ca pe alte lemne,
Şi ei că m-au luat
Tot din vale-n vale,
Cu cetina-n vale,
Să le fiu de jale;
Cu poale lăsate,
A jale de moarte.

Les cheveux flottant,
La tête bandée,
Rosée au visage,
Brouillard sur les bras,
Hachette au côté,
Haches à la main,
Provision de pain
Pour manger un mois.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né
Moi, si j'avais su
N'aurais pas grandi.

Eux, ils sont partis
Au lever du jour,
Dès les premiers chants,
Et ils ont passé
Les vallées aux hêtres,
Les monts aux sapins,
Jusqu'à me trouver
Moi le sapin laid,
Moi qu'ils ont choisi
Sur le sources froides,
Sur les branches sèches
Laissées par la mort.
Quant ils sont venus,
Ils ont reposé,
Puis, agenouillés
Sur les deux genoux,
Ils se sont signés,
De nouveau levés,
Un coup m'ont donné,
A bas m'ont jeté
Et m'ont mis à terre.
Et m'ont emporté
De monts en montagnes,
Parmi les sapins,
De val en vallées,
Parmi les sapins.
Mais ils ne m'ont pris
Comme d'autres bois;
Ils m'ont emporté
De vaux en vallées,
Mes branches tombantes:
Que je sois leur peine;
Mes jupes pendantes:
Que je sois leur deuil.

Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.
Cînd m-au doborît,
Pe min' m-au minţit,
C-au zis că m-or pune
Zînă la fîntînă,
Călători să-mi vină:
Ş-au zis că m-or pune
Tălpoaie de casă,
Să mă şindrilească
Cu şindrilă trasă.
Dar ei că m-au pus
În mijloc de cîmp,
La cap de voinic[1]*,*
Cîinii să-i aud
A lătra pustiu
Şi-a urla muţiu,
Şi să mai aud
Cocoşii cîntînd,
Muieri mimăind
Şi preoţi cetind;
Ploaia să mă ploaie,
Cetina să-mi moaie;
Vîntul să mă bată,
Cetina să-mi cadă;
Ninsoarea să ningă,
Cetina să-mi frîngă.
Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.
Ei cînd m-au tăiat,
Ei m-au îmbunat
Că ei mă sădesc,
Nu mă secuesc.
Şi ei m-au minţit,
Că m-au secuit,
Jos la rădăcină
Cu fum de tămîie;
Mai pe la mijloc,
Chiţi de busuioc,
Tot milă şi foc:
Sus la crîngurele
Chiţi de ocheşele,
Tot milă şi jele.

[1] sau: În marea grădină, / La cap de copilă.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né.
Moi, si j'avais su,
N'aurais pas grandi.

Quand ils m'abattaient,
Ils mentaient disant
Qu'ils allaient me mettre
Fée à la fontaine,
Qu'ils allaient me mettre
Plancher de maison,
Qu'ils allaient me mettre
Poutre de maison.
Mais eux ils m'ont mis
Au milieu des champs,
Au chevet d'un gars,
Que la nuit j'entende
Les chiens aboyer,
Hurler dans le vide;
Que le jour j'entende
Les oiseaux chanter,
Les femmes gémir
Et les prêtres lire;
Que la pluie me pleuve,
Les branches me mouillent;
Que le vent me vente,
Les branches me tombent,
Que la neige neige,
Les branches me cassent.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né.
Moi, si j'avais su,
N'aurais pas grandi.

Quand ils m'ont coupé.
Ils m'ont raconté
Qu'ils vont me planter,
Non me rendre sec.
Et ils m'ont menti;
Car m'ont rendu sec,
En bas aux racines,
Les fumées d'encens,
Plus haut à ma taille,
Fleurs de géraniums.
Ah ! pitié et feu !
Plus haut aux ramilles,
Les bouquets d'œillets:
Tristesse et pitié !

Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream.
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.

— Ridică, ridică
Gene la sprîncene,
Buze subţirele,
Să grăieşti cu ele.
Cearcă, dragă, cearcă,
Cearcă de grăeşte,
De le mulţumeşte
La strin, la vecin,
Cui a făcut bine
De-a venit la tine,
Că ei şi-au lăsat
Hodina de noapte
Şi lucrul de ziuă.
— Eu nu pot, nu pot,
Nu pot să grăiesc,
Să le mulţumesc.
Mulţumi-le-ar Domnul,
Că eu nu li-s omul.
Eri de dimineaţă
Mi s-a pus o ceaţă,
Ceaţă la fereastră,
Şi-o corboaică neagră,
Pe sus învolburînd,
Din aripi plesnind,
Pe min'm-a plesnit,
Ochi a-mpănjenit,
Faţa mi-a smolit,
Buze mi-a lipit.
Nu pot să grăiesc,
Să le mulţumesc.
Mulţumi-le-ar Domnul,
Că el mi-a dat somnul;
Mulţumi-le-ar Sfîntul,
Că el mi-a luat gîndul.

Scoală, Ioane, scoală
Cu ochii priveşte,
Cu mîna primeşte
Că noi am venit,
Că am auzit
Că eşti călător,
Cu roua-n picioare,
Cu ceaţa-n spinare,
Pe cea cale lungă,
Lungă, fără umbră,

Moi, si j'avais su.
Ne serais pas né;
Moi, si j'avais su.
N'aurais pas grandi.

— Relève, relève
Les cils aux sourcils,
Tes lèvres mincies
Pour parler avec elles.
Essaie, ami, essaie,
Essaie de nous parler,
Essaie de remercier
L'étranger, le voisin,
Celui qui a bien fait
De venir jusqu'à toi,
Celui qui a laissé
Le repos de la nuit
Et le travail du jour.
— Je ne peux, je ne peux
Je ne peux pas parler.
Les remercie Dieu !
Je ne suis leur homme:
Dès hier matin,
S'est à ma fenêtre
Posé le brouillard.
La corneille noire,
Tournant dans le ciel
En battant des ailes,
Un coup m'a donné,
Mes yeux a voilés,
Ma face a noircie
Et collé mes lèvres.
Je ne peux parler
Pour les remercier.
Que les remercie Dieu
Qui m'a donné le somme.
Les remercie le Saint
Qui m'a pris la pensée.
— Lève-toi, Jean, lève-toi,
Avec les yeux regarde,
Avec la main reçois,
Car nous sommes venus,
Nous avons entendu
Que tu es voyageur,
La rosée sur les pieds,
Le brouillard à l'échine,
Sur cette route longue,
Longue, longue, sans ombre.

Şi noi ne rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare,
Seama tu să-ţi iei.
Seama drumului,
Şi să nu-mi apuci
Către mîna stîngă,
Că-i calea natingă,
Cu bivoli arată,
Cu spini semănată,
Şi-s tot mese strînse
Şi cu făclii stinse.
Dar tu să-mi apuci
Către mîna dreaptă,
Că-i calea curată,
Cu boi albi arată,
Cu grîu semănată.
Şi-s tot mese-ntinse
Şi făclii aprinse.

Nainte să mergi,
Să nu te sfieşti.
Dacă mi-ei vedea
Răchita-mpupită,
Nu este răchită,
Ci e Maica sfîntă.
Nainte să mergi,
Să nu te sfieşti
Dacă mi-ei vedea,
Un pom înflorit,
Nu-i pom înflorit,
Ci e Domnul sfînt.
Nainte să mergi,
Să nu te sfieşti
Dacă-i auzi
Cocoşii cîntînd,
Nu-s cocoşi cîntînd,
Ci-s îngeri strigînd.

Nainte-i mergea
Şi mi s-o făcea
Tot un bîlciuleţ
Şi să te opreşti,
Ca să-mi tîrguieşti
Cu banul din mînă
Trei mahrame negre,
Trei sovoane noi
Şi trei chiţi de flori.
Şi ţi-or mai ieşi
Tot trei voinicei.

Et nous, nous prions
La prière grande
Que tu prennes garde,
Garde à ton chemin,
Que tu ne choisisses
A ta main senestre,
Car c'est route impure,
Tracée par les buffles
Et semée d'épines,
Tables ramassées
Et flambeaux éteints.
Nous prions que tu
Prennes à main droite,
Car c'est route pure,
Tracée par des bœufs,
Toutes tables mises,
Flambeaux allumés.

•

Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu aperçois
Un ormeau en fleurs;
Ce n'est pas un ormeau fleuri,
C'est la Vierge Marie.
Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu aperçois
Un arbre fleuri;
Ce n'est pas un arbre en fleurs,
C'est Notre Seigneur.
Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu entends
Les coqs chanter:
Ce ne sont pas coqs qui chantent,
Mais Anges qui crient.

•

Va droit devant toi:
Quand il se fera
Un petit marché,
Il faut t'arrêter
Pour y acheter
— Le liard dans ta main —
Trois grands voiles noirs,
Trois parures neuves,
Trois bouquets de fleurs.
Et apparaîtront
Trois beaux jeunes gars;

Mîna-n sîn să bagi,
Mahrame să tragi,
Să le dăruieşti,
Vama să plăteşti.
Şi ţi-or mai ieşi
Tot trei nevestele.
Mîna-n sîn să bagi,
Sovoane să tragi,
Să le dăruieşti,
Vama să plăteşti.
Şi ţi-or mai ieşi
Tot trei fete mari.
Mîna-n sîn să bagi,
Chiţi de flori să tragi,
Să le dăruieşti,
Vama să plăteşti.

Seara va-nsera,
Gazdă n-ai avea
Şi-ţi va mai ieşi
Vidra înainte,
Ca să te spăimînte.
Să nu te spăimînţi,
De soră s-o prinţi,
Că vidra mai ştie
Seama apelor
Şi-a vadurilor
Şi ea mi te-a trece,
Ca să nu te-nece,
Şi mi te-a purta
La izvoare reci,
Să te răcoreşti
Pe mîini pînă-n coate
De fiori de moarte.
Şi-ţi va mai ieşi
Lupul înainte,
Ca să te spăimînte,
Să nu te spăimînţi,
Frate bun să-l prinzi,
Că lupul mai ştie
Seama codrilor
Şi-a potecilor.
Şi el te va scoate

Cherche dans ta blouse
Et sors tes trois voiles,
Fais leur en cadeau
Pour payer ta douane.
Et apparaîtront
Trois belles épouses;
Cherche dans ta blouse,
Sors les trois parures,
Donne-les aux femmes
Pour payer ta douane.
Et apparaîtront
Trois jeunes pucelles;
Cherche dans ta blouse
Les bouquets de fleurs
Et donne les leur
Pour payer ta douane.

•

Le soir devient soir
Tu n'auras pas d'hôtes.
Et alors viendra
La loutre vers toi
Pour te faire peur.
Mais ne prends pas peur,
Prends-la pour ta sœur,
Car la loutre sait
L'ordre des rivières
Et le sens des gués,
Te fera passer
Sans que tu te noies
Et te portera
Jusqu'aux froides sources
Pour te rafraîchir
Des mains jusqu'aux coudes
Des frissons de mort.
Paraîtra encore
Le loup devant toi
Pour te faire peur.
Mais ne prends pas peur,
Prends-le pour ton frère,
Car le loup connaît
L'ordre des forêts,
Le sens des sentiers,
Il te conduira

La drumul de plai,
La-n fecior de crai,
Să te ducă-n rai,
C-acolo-i de trai:
În dealul cu jocul,
C-acolo ți-e locul;
'n cîmpul cu bujorul,
C-acolo ți-e dorul.

Și-acolo la vale
Este-o casă mare,
Cu ferești la soare,
Ușa-n drumul mare,
Strașina rotată,
Strînge lumea toată.
Acolo că este
Mahalaua noastră,
Și-ți vor mai ieși
Tineri și bătrîni,
Tot cete de fete,
Pîlcuri de neveste.
Să te uiți prin ei,
C-or fi și de-ai mei.
Ei cînd te-or vedea,
Bine le-o părea
Și te-or întreba:
Datu-le-am ceva?
Bine să le spui,
Că noi le-am trimes
Lumini
din stupini
Și flori din grădini.
Și iar să le spui,
Anume la toți,
Că noi i-așteptăm
Tot la zile mari,
Ziua de Joimari,
Cu ulcele noi,
Cu strachini cu lapte
Și cu turte calde;
Cu pahare pline,
Cum le pare bine;
Cu haine spălate,
La soare uscate,
Cu lacrimi udate.

Par la route plane
Vers un fils de roi,
Vers le paradis:
Où il fait bon vivre,
La colline aux jeux:
Là bas est ta place,
Le champ aux dahlias:
Là bas est ton cœur.

•

Dans la vallée,
Une grande maison,
Vitres au soleil,
Porte sur la grand'route,
Toit en forme de roue,
Rassemble ceux du monde.
C'est que là se trouve
Notre mahalla [1]
Et viendront vers toi
Des jeunes, des vieux,
Des groupes de filles,
Des groupes de femmes;
Cherche parmi eux:
Des miens y seront;
Quand ils te verront,
Ils se réjouiront,
Te demanderont
Si je pense à eux.
Dis-leur bien
Que je leur ai envoyé
La lumière de mes ruches,
Les fleurs de mon jardin.
Et dis leur aussi
Que nous les attendons
Aux jours de grande fête,
Au jour du jeudi Saint,
Avec des cruches neuves,
Avec des pots de lait,
Avec des tartes chaudes,
Avec des verres pleins
Comme eux les aiment bien,
Nos habits lavés,
Séchés au soleil
Et mouillés de larmes.

[1] *Mahalla:* quartier populaire, faubourg d'une grande ville.

Roagă-mi-te, roagă
De copiii tăi,
Să aibă răbdare,
Să nu plîngă tare,
C-acum nu-i pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-ar fi pe dare,
Soțul tău ar da
Plug cu patru boi,
Cu plugar cu tot,
Doară mi te-a scoate
De la neagra moarte;
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-ar fi pe dare
Soțul tău ar da
Ciorăpel de miei,
Cu cioban cu tot
Și oile toate,
Doară mi-te-a scoate
De la neagra moarte;
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.

Prie, prie tes enfants
Qu'ils aient patience
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.
Si c'était de donner,
Ton époux donnerait
Charrue à quatre bœufs
Et laboureur avec,
Afin de t'arracher
A la noire mort.
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.
Si c'était de donner,
Ton époux donnerait
Sa bergerie d'agneaux
Avec le berger
Et tous les agneaux,
Afin de t'arracher
A la noire mort.
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.

•

La gura de vale
Este-o ceartă mare.
Cine se certa?
Soarele cu moartea.
Soarele zicea
Că el e mai mare,
Că el cînd răsare,
El îmi încălzește
Cîte cîmpuri lungi,
Cîte văi adînci,
Moartea că-mi zicea
Că ea e mai mare
Că ea mi se duce
Pe la bîlciuri mari
Și ea își alege
Voinici
pe clipici.
Fete pe panglici;
Voinici tinerei,

A l'entrée de la vallée,
Une grande dispute.
Qui donc se dispute?
Le soleil avec la mort.
Le soleil disait
Qu'il est le plus grand,
Que quand il se lève
C'est lui qui réchauffe
Tous les champs immenses,
Les vallées profondes.
Mais la mort disait
Qu'elle est la plus grande,
Car quand elle vient
A toutes nos foires
Elle choisit les gars
Les plus beaux et grands
D'une simple œillade,
Les filles aux rubans
Les garçons tout jeunes

De care-i plac ei;
Fete tinerele,
Să plîngă cu jele.

Scoală, Ioane, scoală,
Scoală-te-n picioare,
Te uită la vale,
Vezi ce-a tăbărît:

Un cal mohorît
Cu țolul cernit,
Cu scări de argint,
Chinga-i poleită.
Șeaua e boltită.
Frîu-i de mătasă,
Să te ia de-acasă.

Sus, bradule, sus,
Sus de către-apus,
Că la răsărit
Greu nour s-a pus.
Nu-i nour de vînt,
Ci e de pămînt,
De țărînă nouă,
Neatinsă de rouă.
Pe unde-a umblat,
Rea jale-a lăsat;
Pe unde-a bătut,
Rea jale-a făcut.

Roagă-mi-te, roagă
De șapte zidari,
Șapte meșteri mari,
Zidul să-l zidească
Și ție să-ți lase
Șapte ferăstrui,
Șapte zăbrelui.
Pe una să-ți vină
Colac și lumină;

Qui lui plaisent à elle
Les toutes jeunes filles
Pleurant de désespoir.

•

Lève-toi, Jean, lève-toi,
Lève-toi sur tes pieds,
Regards dans la vallée
Qui s'est rué vers toi?
C'est un cheval triste
Aux harnais de deuil,
Aux étriers d'argent,
Aux sangles dorées,
A la selle arquée
Aux rênes de soie,
Pour t'emmener de chez toi.

•

Lève-toi, sapin, lève-toi,
Lève-toi vers le couchant,
Car à l'Orient
Un grand nuage s'est posé.
Ce n'est pas nuage de vent
C'est nuage de terre fraîche
Vierge encore de rosée.
Là où il a passé,
Grande tristesse a laissé.
La où il a frappé,
Grand malheur il a fait.

•

Prie, prie les sept maçons,
Les sept maîtres maçons,
Qu'ils bâtissent le mur
Et qu'ils laissent pour toi
Sept petites fenêtres.
Par une te viennent
Le pain, la lumière;
Par une te vienne
Une source d'eau,
Souvenir de ton père;

MESURES

Pe una să-ți vină
Miroase de flori
De pe la surori;
Pe una să-ți vină
Spicul grîului
Cu tot rodul lui;
Pe una să-ți vină
Buciumel de vie
Cu tot rodul lui;
Pe una să-ți vină
Raza soarelui
Cu căldura lui;
Pe una să-ți vină
Vîntul cu racoarea,
Să te racorești,
Să nu putrezești.

Par une te vienne
Une odeur de fleurs,
Souvenir de tes sœurs;
Par une te viennent
Les épis de blé
Avec tout leur fruit;
Par une te vienne
Le cep de la vigne
Avec tout son fruit;
Par une te vienne
Le rayon du soleil
Avec sa chaleur;
Par une te viennent
Le vent, sa fraîcheur
Pour te rafraîchir
Pour que tu ne pourrisses pas.

MESURES

Încadrate de coloane în stilul compozit al secolului al XVIII-lea românesc, ocrotite de o somptuoasă *menorah* vegetalizată și de leii Iudeii susținînd coroana, cuvinte fixînd în piatră destine obișnuite: « femeie credincioasă, care în toată viața ei a făcut totdeauna bine și niciodată rău și care s-a numit Malca Reiza » (Bîrlad)

PAUL PETRESCU

ISTORIE ȘI SIMBOLISTICĂ

în arta populară a evreilor din România

Privită în perspectivă europeană, arta populară a evreilor din România se distinge, pe de o parte, prin anume caractere locale, legate de contextul istorico-social al spațiului românesc, iar, pe de altă parte, se integrează în marile procese de diferențiere și de asimilare ce au avut loc la scara continentului nostru în ultimele trei sute de ani. De aici complexitatea problemelor pe care le pune cercetarea și prezentarea acestui aspect atît de puțin cunoscut al artei populare din România. Diferențierea operează în decalajul crescînd dintre sat și oraș, cultura tradițională a primului cedînd mereu teren în fața impunerii culturii urbane, cu tot ce înseamnă aceasta ca circulație intensă a oamenilor și bunurilor, ca « modă » și curente de cultură. Asimilarea operează pe planul integrării și consolidării statelor naționale, precum și pe cel al industrializării implicînd o standardizare a bunurilor materiale, odată cu dispariția tradițiilor artizanale. Seria de procese evocate, accentuate pe plan european începînd cu secolul al XVIII-lea, s-a produs pe fondul marilor transformări demografice al căror ritm a mers crescînd în ultimele două veacuri. La toate acestea, afectînd popoarele europene în ansamblu, se adaugă, în cazul evreilor, statutul lor de minoritate națională în fiecare din mai toate statele europene. Organizarea și consolidarea modernă a statelor naționale a produs grăbirea delimitării grupărilor etnice, antrenînd, totodată, fie creșterea coeziunii interne, fie disoluția treptată a acesteia în măsuri și în forme diferite, de la afirmarea unei identități puternice pînă la dizolvarea entității. Fenomenul este comun tuturor țărilor europene, nici una dintre ele nefiind lipsită de minorități naționale, exemplul cel mai frapant și instructiv, probabil, fiind cel al Danemarcii, țară mică și aparent, pentru larga opinie publică, omogenă din punct de vedere etnic și care într-o

* Textul de față este partea introductivă la lucrarea inedită « Din arta populară a evreilor din România » semnată, pe lîngă Paul Petrescu, de I. Kara Schwartz, Irina Cajal și Haim Culer. Obiectele la care se fac referiri aparțin Muzeului Evreiesc din București, organizat de Federația comunităților evreiești mozaice din România, precum și colecției I. Kara Schwartz din Iași. Mulțumim și pe această cale Eminenței Sale Dr. Moses Rosen, Șef rabin al Cultului Mozaic din România, pentru permisiunea acordată de a fotografia obiectele de artă. Pietrele de mormînt au fost studiate și fotografiate în ultimele trei decenii de către Paul Petrescu.

analiză antropologică[1] se dovedește a avea numeroase și distincte minorități: germani, evrei, polonezi, insulari din Faroe, eschimoși din Groenlanda, țigani, ca să nu mai fie amintite grupurile recente de lucrători străini (turci, englezi, jugoslavi), fiecare cu caracteristicile și problemele sale economice și culturale.

O privire generală asupra Europei moderne din unghiul de vedere al antropologiei culturale, relativ recent publicată[2], distinge, la nivel continental, cinci « enclave » etnice privite ca minorități tipice ale continentului: bascii, welșii, laponii, țiganii și evreii. Problema fundamentală a oricărui grup de populație este aceea a raportului dintre păstrarea trăsăturilor particulare și adaptarea la condițiile naturale și sociale ale ambianței istorice, iar din acest punct de vedere, evreii, în diferitele țări europene, au avut un stil de viață ce include aproape toate posibilele modalități de adaptare, de la forma închisă a ghettourilor medievale, prelungite, în părțile răsăritene ale Europei, pînă către mijlocul secolului al XIX-lea, dacă nu și mai tîrziu, pînă la asimilarea și « europenizarea » totală. Modul lor de viață, întemeiat pe o străveche tradiție de esență culturală, le-a îngăduit să-și prezerve particularismele și, în același timp, să asigure adaptabilitatea necesară participării la viața economică și internațională fără să piardă caracterele distinctive, cu toată trecerea relativ rapidă de la lumea închisă a ghettoului la cea larg deschisă a relațiilor mondiale de toate felurile. Un sistem de stratificare socială a înlesnit transmiterea valorilor compunînd moștenirea judaică. Stratul cel mai de sus era format din oamenii învățați (« șeinen yidn ») la care se adăugau și oamenii bogați reușind în viața economică și socială, dar care erau, în același timp, agenți activi ai fenomenului de aculturație, tocmai datorită legăturilor lor cu lumea neevree a afacerilor. În sînul comunității, ei trebuiau să dubleze înaltul lor statut economic și social cu prestigiul moral al învățăturii. Dar cea mai mare parte a populației evreiești, formînd baza piramidei sociale, era alcătuită din evrei săraci, muncind din greu spre a-și cîștiga existența în condițiile, deseori grele, ale discriminărilor de tot felul.

Dacă însă pentru orice alt grup de populație formînd o minoritate într-una din țările europene, este suficientă raportarea la scara continentului nostru, pentru evrei și pentru înțelegerea artei lor populare este necesară o privire globală, înțelegînd prin aceasta, pentru partea veche a istoriei lor, considerarea grupurilor diferite de evrei din Lumea Veche (Asia, Africa, Europa), iar pentru istoria « recentă » și Lumea Nouă (Americile, Australia). O prezentare a costumului evreiesc[3] implică următoarele grupări: perioada biblică și talmudică, lumea răsăriteană (China, Islamul, Imperiul turcesc, Egiptul, Tripolitania, Tunisia, Algeria, Marocul, India), lumea apuseană (Evul mediu european, Rusia și Polonia, occidentul Europei). Parcurgînd enorma diversitate a costumelor evreiești din atîtea locuri și din atîtea epoci, nu se poate să nu se observe constituirea unei tradiții specifice evreiești în ce privește îmbrăcămintea, în cadrul, firesc, al costumelor caracteristice diferitelor țări și popoare. Pentru partea răsăriteană a Europei, costumul evreiesc tradițional a fost cel adoptat de la polonezi și de la ruși, la care « caftanul » și căciula de blană de o anumită croială și mărime au rămas ca semne distinctive pînă azi pentru îmbrăcămintea grupărilor « ortodoxe » de tipul *Hasidimilor*, ai căror membri pot fi văzuți și azi pe străzile New York-ului. Felul acesta de îmbrăcăminte a fost specific și evreilor din România (Grigorescu deseori pictîndu-i), rari purtători ai lui mai

[1] George Nellemann, *Minoriteter i Danmark*, Jordens Folk, 1970.

[2] Robert T. Anderson, *Modern Europe: An Anthropological perspective*, Pacific Palisades, California, 1973.

[3] Alfred Rubens, *A history of Jewish Costume*, London, 1967.

umblînd în orașele Moldovei, sobrietatea lui evidentă contrastînd cu strălucirea și somptuozitatea portului evreiesc maghrebin, yemenit, persan sau central-asiatic. Este un domeniu al artei populare evreiești din România, limitat ca expresie și redus la elemente de port legate de îndeplinirea unor funcții în cadrul comunităților.

Ca și în arta populară a altor popoare, în creația plastică a maselor populare evreiești din România se întrepătrund filoane de origini diverse, ilustrînd nu numai contacte cu lumi artistice diferite înșirate de-a lungul timpului, ci și cu medii sociale variate, putînd deci fi întîlnite și obiecte în care se ivesc, cîteodată, elemente ținînd de arta să-i spunem « cultă », mai precis, sinagogală. Nici nu se putea să fie altfel în condițiile în care « învățătura » a constituit dintotdeauna liantul principal al vieții comunitare evreiești, marcînd puternic desfășurarea vieții familiale, al așa numitei « grădini înconjurate de ziduri », în incinta căreia de-a lungul a mii de ani au înflorit viețile tinere și au apus cele trecînd pragul bătrîneții. Dar diversitatea artei populare a evreilor din România s-a datorat nu numai tradițiilor interne diversificate de-a lungul istoriei, ci și viețuirii concrete a evreilor în cele trei Țări românești, al căror destin istoric a fost marcat de orientări și contacte diferite, împrejurare ce n-a rămas fără răsunet asupra manifestărilor de artă populară evreiască. O istorie a evreilor din România încă nu s-a scris, la nivelul exigențelor științifice de azi, dar sînt numeroase documente și izvoare[1], interne și externe, ce par a indica o mare vechime a prezenței evreilor pe teritoriul românesc. Dincolo de probabilitatea existenței evreilor Orientali în primele secole ale erei noastre, documente medievale vorbesc despre comunitatea puternică a evreilor de la Cetatea Albă (secolul al XII-lea și al XIII-lea), explicabilă prin comerțul intens pe care orașul, la acea epocă colonie genoveză cunoscută sub numele de Maurokastron sau Moncastro, îl practica în bazinul oriental al Mării Mediterane, după cum în acelaș secol al XII-lea se înregistrează una dintre primele mențiuni ale Vlahilor din peninsula balcanică, mențiune făcută de Beniamin de Tudela, rabin, istoric, călător evreu care i-a cunoscut pe Vlahii din Tesalia la 1170 descriindu-i astfel, în prima traducere românească făcută de B. P. Hasdeu după o versiune latină din 1638: « Aici (dincolo de rîul Sperchio) se începe Valahia, ai cărei locuitori așezați pe munți, își dau numele de Valahi. În iuțeală ei sînt asemenea căprioarelor. De pe munți ei se pogor în Grecia pentru pradă și hoție. Nimeni nu cutează a-i înfrunta în resbel și nici un rege nu-i putu birui. Ei nu se prea țin de legea creștinească, dau copiilor nume ebraice și numesc pe Ovrei frați; ceeace îndeamnă pe unii a le acorda o origine israelită. Cînd apucă pe un Ovreu îl despoiu, dar nu-l ucid, precum au obiceiu de a ucide pe Greci. Trăesc fără legi »[2]. Textul a dat loc la foarte multe comentarii, între alții ocupînd-se de acest pasaj Al. Odobescu[3], Hasdeu menționîndu-l încă o dată în interesanta sa lucrare « Istoria toleranței religioase în România », apărută în volum în 1868, după ce apăruse în paginile ziarului « Românul », lucrare în care «marele Hasdeu ținea să releveze și să documenteze toleranța din toate vremurile a poporului

[1] Iacob Psanter, *Divre haiamim leartoi Rumenie . . .* (Cronica evreilor din România . . .), vol. I, Iași, 1871, citat în I. Kara Schwartz, *Inscripții ebraice din Piatra Neamț (1677—1800)*, în Memoria Antiquitatis, Piatra Neamț, 1969; Lazăr I. Rosenbaum, *Documente și note privitoare la istoria evreilor din Țările Române*, volumul I (1476—1750), București, 1947; J. B. Brociner, *Chestiunea israeliților români*, București, 1910; Analele societății istorice « Juliu Barasch» București, 1887 și urm. citat în I. Kara, *Din istoria comerțului moldovenesc între 1829—1931*, în Anuarul Institutului de istorie și arheologie « A. D. Xenopol », IX, Iași, 1972.

[2] Apărută în *Arhiva istorică a României*, editată de Hasdeu, 1865, tomul II.

[3] Al. Odobescu, *Istoria Arheologiei*, 1877, p. 733.

român »[1]. Rămîne faptul că Beniamin de Tudela călătorise în părțile noastre, venind din Spania (Tudela, oraș în Spania, pe Ebru), iar călătoria sa a făcut parte, probabil, dintre primele încercări de investigare a spațiului balcanic de către evreii din Spania și Portugalia, unde începuseră să se manifeste primele semne ale persecuțiilor ce aveau să culmineze în secolul al XIII-lea cu instaurarea formală a tribunalelor Inchiziției.

Circulația evreilor în țările române se intensifică în secolele imediat următoare putînd fi notate nu numai nume ilustre ce au trecut prin orașele Moldovei, Transilvaniei și Țării Românești, ci și grupuri importante care s-au așezat și au constituit, cel puțin din secolul al XVI-lea, comunități viabile, ai căror membri apar în multe documente ale domniilor precum și ale orașelor și tîrgurilor. Scrisori, pricini de judecată, hotărnicii, moșteniri, vînzări și cumpărări, arendări de locuri de moară, de heleștee, de hanuri, de iarmaroace, hrisoave de organizare a breslelor, privilegii și condici, alcătuiesc un neistovit și nefolosit încă izvor de știri cu privire la evreii din țările române, la viața lor, la integrarea evreilor în isoria țării noastre. Nu lipsesc nici mențiunile cu privire la secta evreilor karaiți, scizionînd judaismul în secolul al VIII-lea e.n., emigrînd în Egipt și Spania, apoi prin al XII-lea și al XIII-lea secol în Crimeia și Lituania, iar în secolul al XV-lea și al XVI-lea și în Țara Românească, unde îi citează o scrisoare datată din 1539 a obștei rabanite din Ierusalim și Hebron, numindu-i «karaiții din orașele Valahiei»[2]. Țările Române par a fi fost în secolele XV–XVI–XVII— pentru a vorbi de perioada premergătoare secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cînd se înregistrează masiva imigrare dinspre nord-est, un teritoriu de elecție pentru numeroși evrei de marcă ce au trecut și s-au statornicit în Transilvania, Moldova și Valahia, care au cunoscut atunci intense relații și contacte între evreii *Sefardim* și *Așkenazim* ale căror comunități au rămas să supraviețuiască pînă la cel de al doilea război mondial și, în parte, pînă azi. Istoria acestor comunități este încă nescrisă pînă azi, nenumărate fapte și detalii, necunoscute, vor putea colora într-un chip aparte istoria Țărilor Române, a relațiilor lor politice și culturale cu Europa vremii lor. În celebrul cimitir medieval evreiesc din Praga, unul din cele mai venerate din lume, în preajma mormintelor astronomului și istoricului renascentist David Gans (1541–1613) și a lui Jehuda Liva ben Becalel, cunoscut mai ales sub numele Rabbi Löw (mort în 1609), de al cărui nume se leagă legenda « golem »-ului, acțiune mistică, se află și mormîntul filozofului și astronomului Rabi Josef S. Del Medigo (1591–1655), despre care foarte puțini știu că a stat vreme lungă, mai bine de zece ani, la Iași, spre a învăța de la cabalistul Rabi Solomon Ben Arayo[3], care se ocupa cu studiul cărților sfinte de patruzeci de ani, mărturisind astfel vechimea și însemnătatea comunității locale. Iar cîteva decenii mai tîrziu (1652), în același Iași se petrece vestita nuntă

[1] I. Peltz, *Mărturii privitoare la evreii din Țările Românești*, București, 1938.

[2] Dr. M. A. Halevy, *Din istoria evreilor români*, în Curierul Israelit, 1930, numărul din 19–25 mai, citat în Lazăr I. Rosenbaum, *op. cit.*

[3] « Rabi Josef S. Del Medigo, ilustrul savant, este născut la 6 iulie 1591 (28 Sivan 5351 de la creațiune . . .). La vîrsta de 27 ani el părăsește Constantinopole pentru ca să meargă în Polonia, trece prin Valahia, intră în orașul Iași, unde a găsit pe savantul și sfîntul Rabi Solomon Ben Arayo (sau Arowi), medic distins, care se ocupa acolo cu studiul cabalei de mai mult de 40 de ani . . . Atunci Del Medigo rămîne acolo încă 11 ani (adică pînă la anul 1628), unde el a dobîndit știință peste știință și a devenit un profund cabalist, apoi a plecat spre Polonia, stabilindu-se în Litau, unde a devenit medicul principelui Radziwil », citat din Rabi Moise Mica, *Noveloth Hohma*, Basel, 1628, după J. B. Brociner, *op. cit.* p. 132.

a lui Timuș, fiul lui Chmielnizki, cu fiica domnului Moldovei, Vasile Lupu, petrecere transformată în sîngeroasă aventură, cu care prilej locuitorii Iașilor au fost jefuiți și uciși pentru că luaseră apărarea și ascunseseră pe evreii orașului de năpasta căzăcească [1]. Întîmplările epocii sînt descrise între alții de rabinul Natan Netá Hannover, « una dintre primele și cele mai importante personalități ale scrisului evreiesc în vechile Țări Românești » [2], care s-a stabilit ca rabin la Iași la 1660, devenind conducătorul *Ieșivei* locale și unde și-a redactat timp de zece ani cunoscutul său dicționar *Milon Safa Bêrura*, în cinci limbi, tipărit apoi la Praga. Jalonînd parcă jumătățile de secol, la 1705 vine tot la Iași Rabi Pêtahia ben David Lita din Galiția, care a scris o carte *Ir David ál ha-Tora* care s-a tipărit mai tîrziu la Amsterdam. Și tot așa pot fi menționate comunitățile din Botoșani, Hîrlău, Suceava, Burdujeni, Bîrlad, Huși, Tîrgu Trotuș, Bacău, Siret, Roman, Galați, în Moldova, cele din Buzău, Rîmnicu Sărat, București, Brăila, Craiova, din Țara Românească, Cluj, Arad, Oradea, Sighet, Timișoara, din Transilvania și multe altele, ilustrînd prezența unui element activ în viața economică și în cea culturală. Firește că această circulație a facilitat, pe de o parte contactul cu centrele culturale europene, după cum ușor se poate vedea din sumara evocare de mai sus, iar pe de altă parte explică unele particularități ale culturii evreiești din România precum și evidentele deosebiri între arta diverselor comunități. Nu se poate să nu se observe că diversele curente de artă, pe fondul tradiției unice judaice, se vor structura, de-a lungul timpului, diferit în cele trei țări românești. Cu toate că prezența sefardică a fost, probabil, mai timpurie, sau poate tocmai de aceea în sensul trecerii mai multor veacuri și, în consecință, al ștergerii primelor « amintiri » de artă, elementele de artă legate de comunitățile *Așkenazim*, au rămas mai numeroase și au evoluat într-un mod propriu, mai ales în Moldova, unde contactul cu marea arie galițiano-podolianoucrainiano-polono-lituană a generat o artă, la nivel popular cu deosebire, de o mare originalitate, și, am spune, savoare, determinată desigur și de mediul folcloric moldovenesc. Relațiile inter-etnice, ca și în cazul legăturilor poporului român cu naționalitățile conlocuitoare maghiară, germană, sîrbă, ucraininană, turco-tătară, au acționat și în domeniul fertil, și atît de puțin cunoscut și studiat, al raporturilor româno-evreiești. Dar aceste raporturi erau nuanțate de tradiția românească locală, uneori purtînd amprenta legăturilor cu lumea balcanică, alteori cu cea central-europeană și nord-estică europeană. După cum, lesne de înțeles, și tradiția de artă evreiască, în această parte a Europei, era marcată de contactele, de tot felul, cu lumea orientală, preponderent islamică, la anume epoci, trecută uneori prin filtrul artei iberice mozarabe, cu tîrzii ecouri la Dunărea de Jos, și cu lumea Europei occidentale și centrale, cu care legăturile au persistat mereu, în ciuda distanțelor, ce se pare că nu erau deloc insurmontabile, în ciuda vechei prejudecăți a istoricilor cu privire la « imobilitatea » societății medievale, spre a nu mai vorbi de circulația din vremea Renașterii și, mai tîrziu, în domeniul istoriei artei, a epocii Barocului. Așa se face că arta evreiască din România, fie cea sinagogală, fie cea populară, reflectă toate aceste contacte și orientări, într-o imagine caleidoscopică, ce-și așteaptă

[1] « Dass Kossakische Heer lag unter Winogrod und thaten den Einwohnern in Jassy grossen Schaden, fuur welchen sich die Juden verstechten . . . », în N. Iorga, *Acte și Fragmente*, vol. I, p. 211, în Lazăr I. Rosenbaum, *op. cit.*, p. 23.

[2] Isaac Bercovici, *Aportul Evreimii Române la Cultura Judaică*, în Șlomo Laiș și Moșe Maur, *Lexicon*, Tel Aviv, 1974.

încă cercetătorii. Este firesc de aceea ca, în așezămintele de cult ca și în categoriile de obiecte, de la cele mici folosite în viața de familie sau comunitară, pînă la monumentalele stele funerare, din Transilvania, Țara Românească sau Moldova, să se poată distinge nu numai marile epoci ale artei europene, de la o anume dată încoace și cu « întîrzierile » de rigoare în domeniul artei populare, ci și unele curente de « modă » prevalînd într-una sau alta din țările române. Arta populară a evreilor din România se constituie într-un fel de « grilă » prin care lectura manifestărilor de artă pe teritoriul românesc își află o nouă și revelatoare cheie. De la vest spre ets, de la Arad, Oradea și Tîrgu Mureș prin Craiova, București, Tîrgoviște, pînă la Bîrlad, Iași, și Botoșani, se desfășoară panorama unei arte puțin cercetate, în care amintiri, mai mult sau mai puțin provinciale ale barocului central-european se întîlnesc cu cele ale barocului constantinopolitan, estompat și absorbit la un moment dat de ecouri ale unui neoclasicism coborît dinspre nord-est, în care, nu rareori, se ivește rigoarea unui geometrism ce poate duce, divergent, fondul autohton românesc, la subtilitățile antrelacurilor scandinave sau la efuziunea arabescurilor orientale, și în care floralul sau zoomorful nu reprezintă decît elemente de gramatică a unui simbolism precis. Rămîne constantă frumusețea ezoterică a textelor ebraice, cu literele ornamentale ce-și păstrează gravitatea milenară, texte ce unesc într-un fel indelebil pietrele de mormînt « baroce » de la Arad cu cele mustind de seva artei populare de la Siret sau Huși. În acest studiu nu vom putea explica tot, dar vom arăta, credem, prezența spiritului popular într-o artă venerabilă, spirit popular trăgîndu-și puterile din dublul strat al înțelegerii românești și evreiești a frumosului, contopit cîteodată în neașteptate sinteze, rod al unei conviețuiri de veacuri în care simțămîntul omeniei, resimțit ca atare de români și de evrei, a fost pecetea fundamentală ce a marcat toate operele de artă. Un simțămînt al eternului omenesc și totuși atît de greu definit, atît de greu de prins nu numai în elaborările raționale ale definițiilor, ci și în succesiunea temporală a documentelor istorice. Surprinzător aproape, dar atît de elocvent, el apare concretizat într-un tabel de indici statistici cufundîndu-ne iarăși, — inevitabil cînd se tratează problematica evreiască, — în istoria milenară a poporului evreu, tabelul referindu-se la un calcul făcut pentru ultimele 100 de generații, și în universul evreiesc extins de la sefarzii iberici și ai Țărilor de Jos pînă la evreii yemeniți și, dincolo încă, la evreii din Cochin (India). În acest tabel apărut în cuprinsul unui studiu foarte recent[1] și avînd drept obiect estimarea « amestecului » evreilor cu populațiile neevreiești în diversele regiuni ale Orientului Apropiat, Europei, Indiei, și, ca urmare, « depărtarea » de tulpina evreilor Orientali așa cum se poate constata după 100 de generații, se poate vedea, limpede, că din întreaga serie a grupurilor de populație evreiască, evreii din România au cel mai mare procent de ascendenți « gentile » (neevrei, în speță români), fiind întrecuți din cele 15 grupe, doar de evreii Habbaniți, de Samariteni și de evreii din Cochin. Pentru interesul excepțional al acestor indici, obținuți prin cele mai moderne metode de calcul genetic și topologic, redăm acest tabel care mărturisește, în graiul sobru și precis al cifrelor, faptul concret că în Europa și nu numai în Europa, evreii s-au simțit și au trăit cel mai bine în România, fiind aceasta o expresie rezultată pe o cale poate neașteptată, a realității « omeniei » românești, afirmată de altfel de mulți din cărturarii evrei ca și de populația evreiască din România în întregul ei, de-a lungul timpului petrecut în țara noastră pînă azi. Iată acest tabel pe care îl redăm în terminologia engleză spre a evita riscul oricărei nuanțe de traducere:

[1] N. E. Morton, R. Kenett, S. Yee, and R. Lew, *Bioassay of Kinship in Populations of Middle Eastern Origin and Controls*, în *Current Anthropology*, vol. 23, no. 2, aprilie 1982, p. 157—167; tabelul se află la pagina 160.

Table 4

Estimates of Admixture and Drift from Oriental Jews after 100 Generations[1]

Hybrid	Gentile Ancestor	Admixture	Rate per Generation
Ashkenazim	Europeans	.546	.008
Sephardim	Europeans	.684	.012
Sabaean Jews	Australs	.639	.010
Libyan Jews	Libyans	.585	.009
Moroccan Jews	Moroccans	.471	.006
Cochin Jews	Indians	1.019	.023
German Jews	Germans	.508	.007
Polish Jews	Poles	.463	.006
Russian Jews	Russians	.571	.008
Rumanians Jews	Rumanians	.752	.014
Yemenite Jews	Arabians	.749	.014
Habbanite Jews	Arabians	1.031	.023
Samaritans	Middle Eastern gentiles	.985	.023
Karaite Jews	Middle Eastern gentiles	.598	.009
Balkan Sephardim	Europeans	.703	.012

Se observă clar că indicele de amestec este mai ridicat la evreii români decît la cei germani, polonezi și ruși, după cum și rata de amestec pe generație (ultima coloană) este deasemenea mai ridicată la evreii români, fiind aproape dublă față de cea a celorlalte grupe de evrei europeni luate în considerație în acest studiu. Se vede, de altfel, că evreii români constituie o grupă aparte și importantă, nici evreii francezi, italieni sau britanici ne formînd o astfel de grupă. Se mai poate remarca faptul că indicele de amestec al evreilor români este mai ridicat și decît cel al *Așkenazimilor*, *Sefardimilor* (occidentali) și *Sefardimilor* balcanici, luați în întregul lor pe plan continental.

S-ar părea, poate, că acest argument al cifrelor nu și-ar găsi locul într-o lucrare de artă populară; aceste cifre reprezintă însă o expresie sintetică a unei realități istorice și sociale foarte complexe și deaceea am ținut să le înfățișăm pentru a înțelege și pe această cale anume trăsături ale artei populare a evreilor din România, care, prin intrepătrunderea elementelor locale, românești, de artă populară, capătă aspecte unice în context european, cel puțin, așa cum se poate observa, de pildă, din contemplarea pietrelor de mormînt.

Natura artei populare evreiești ca și relațiile între arta populară românească și cea a evreilor din România nu pot fi înțelese în afara realităților istorice și sociale pe care am încercat să le evocăm. Este bine să nu uităm că, pe lîngă populația evreiască a orașelor mai mari, exercitînd îndeletniciri cu precădere în domeniul circulației

[1] *ibidem*, p. 160; nu am reprodus din tabel coloana indicilor calculați de Cavalli-Sforza și Carmelli, aceștia nereferindu-se la evreii europeni.

mărfurilor și a banilor, alcătuind o componentă importantă a burgheziei de- atunci, evreii din România au trăit răspîndiți și în micile orășele și în tipicile tîrguri moldovenești, practicînd o seamă de meșteșuguri, și, mai mult, au fost prezenți și în mediul rural, unde în afara negoțului și a meseriilor, în contact direct cu mește- șugarii și cu țăranii români, nu rareori au fost implicați în muncile agricole și pastorale, sub diverse motivații. Comunități agricole evreiești au fost cunoscute în Moldova istorică, după cum în zone din nordul țării (Bucovina, Maramureș) evreii erau pre- zenți în activitățile legate de păstorit, uneori fiind baci la stînele unde se pregătea cașul după prescripțiile legii (*cașer*). Era firesc ca modul de viață al evreilor din România să fie impregnat de nenumărate habitudini ținînd de felul de a munci și a trăi al românilor, inclusiv obiceiuri alimentare și feluri de a se îmbrăca, precum și practici legate de tehnologiile variatelor ocupații. În centrele de olari din Moldova, cum sînt Mihăileni, Botoșani, Dorohoi, Codăești (Vaslui), alături de olarii români au lucrat și olari evrei, și, lucru de cea mai mare importanță, aceștia au lucrat vase de tradiție locală, atît în ce privește tehnica și formele, cît și decorul, numai res- pectînd aceste tradiții de mult statornicite, olarii evrei putînd să își plaseze produsele cumpărătorilor din satele și orașele pe care acele centre ceramice le aprovizionau. Tot așa sînt știute multe ateliere de fierărie, tinichigerie, tîmplărie, în care lucrau evrei și care produceau, pînă în pragul celui de al doilea război mondial, obiecte folosite de țăranii români: părțile de fier ale căruțelor (sînt cunoscute multe nume de « caretași » evrei), sipete și lăzi de zestre « orășenești », piese decorative de tinichea pentru streșinile și coama caselor, « boldurile » de tablă figurînd cai, călăreți, cocoși, din multe sate nemțești, romașcane și băcăuane fiind lucrate de tinichigii evrei. Tot așa, alămari, arămari, ceaprazari și croitori evrei au lucrat pentru nevoile a o bună parte din populația rurală românească. Este un domeniu întins, care nu a fost încă abordat în dimensiunea sa istorică și etnografică. Aceste relații au operat însă în ambele sensuri, și am spune chiar că în celălalt sens, adică al pres- tărilor meșteșugarilor români către populația evreiască, aportul românesc a fost, după cum era și firesc, precumpănitor (...) Dar toate aceste obiecte formînd ambianța zilnică au trecut odată cu populația care le-a folosit și nu le-a colecționat ca produse de « artă populară » și astfel dovezile în această privință sînt minime. Un singur domeniu, probabil, face excepție, datorită atît rostului său legat de destinul pămîntesc al oamenilor cît și materiei prime, aproape indestructibile: pietrele de mormînt. În peregrinările mele în atîtea cimitire evreiești — *beth hayim* — casă a vieții, din orașe, tîrguri și sate, am văzut nu numai multe stele funerare ce purtau săpate motive geometrice ale artei populare românești, dar am întîlnit și meșteri pietrari români, la Vaslui, la Iași, la Slănic-Moldova, care ciopleau *mațeiva* copiind aidoma literele pe care nu le înțelegeau de pe hîrtia scrisă de un membru al comunității, după cum și multe din mormintele marilor rabini au fost adăpostite în *ohel*, mici construcții, ridicate de zidari români. Și aici relațiile operează în ambele sen- suri, pentru că în satele apropiate de centrele de pietrărit aflate în preajma orașelor cu populație evreiască, pot fi văzute în cimitirele românești țărănești stele funerare de conformația celor evreiești, purtînd firește însemnele creștine, dar avînd uneori literele dublate de un contur de puncte imitînd grafia ebraică.

Trecerea timpului, vicisitudinile istoriei, plecările, părăsirea locurilor natale au făcut ca multe obiecte din universul domestic al evreilor din România să dispară, deseori la aceasta contribuind și umilitatea funcțională a acestor obiecte ca și modes- tia materialelor din care erau confecționate. Au rămas să dăinuiască, trecînd deseori

prin tragice destine, acele obiecte care reprezentau o valoare afectivă, în primul rînd, și spirituală, colorînd viața evreiască într-un mod aparte datorită puternicei amprente pusă de viața comunitară întemeiată pe tradiția unei învățături milenare. Ca să perpetueze această tradiție, categoria acelor obiecte era mai totdeauna lucrată din materiale mai puțin perisabile, argintul, bronzul, arama, alama, firul de aur, catifeaua scumpă, simbolizînd, totodată, prin valoarea și prețiozitatea lor, atașa- mentul de alt ordin pe care evreii le acordau. Ele au fost lucrate de meseriași evrei cu îndelungă ucenicie, pentru diferitele straturi ale obștilor evreiești, și au avut o circulație apreciabilă, rămînînd azi doar puține din ele, mai cu seamă în colecții specializate. Legate de amintiri străvechi, formînd temeiul culturii evreiești, ele purtau însemnele unor simboluri ce se pot regăsi, în marea majoritate, în toate marile civilizații ale lumii antice, unele din ele fiind prezente și în arta românească medievală și populară, cum ar fi arborele vieții, pasărea-suflet, semnele solare, etc. În arta populară evreiască ele au păstrat însă, într-o măsură apreciabilă, haina deco- rativă caracteristică Orientului Mijlociu, subliniind în acest chip originalitatea, în contextul românesc, al artei populare practicate de comunitățile evreiești, așa cum, de pildă, lesne se poate desluși în imagini înfățișînd splendida serie a candelabrelor împlinind felurite roluri în viața spirituală a evreilor. Turnate și ciocănite, cizelate în alamă, « lămpile » de *Hanuca* și *Menorah*, sînt de o rară bogăție ornamentală

exprimată în volutele savant conduse ale vrejurilor prinzînd în textura lor decorativă siluetele admirabil stilizate ale cerbilor, leilor, delfinilor, tritonilor, păunilor, vulturilor, imagini ce se regăsesc și pe aplicile-candelabre simple, purtînd o singură lumînare. Uneori suportul candelabrului de *Sabat* este modelat în chipul unui vultur quadricefal, amintind emblemele imperiale ale Bizanțului, Romanovilor sau Habsburgilor. Emoționante sînt umilele *hanuchiot* ciocănite în tablă, cu cîte opt simple recipiente, operă a vreunui modest meșter din unul din tîrgurile moldovenești pierdute în colinele Tutovei sau în stepa Jijiei. Alteori candelabrele mărturisesc ecouri ale curentului *Art Nouveau* de la sfîrșitul secolului trecut sau ale *Secession-ului*, caracterizate de sobrietatea unor elegante curbe, evocînd aceste piese legăturile culturale și comerciale cu Europa centrală, după cum altădată lămpile de *Hanuca* provin din atelierele de argintărie din Rusia sfîrșitului de secol al XIX-lea. [1]

Spre deosebire de seria candelabrelor în care răzbat amintiri ale stratului arhaic de artă al Orientului, manifestat cu deosebire în simbolistică, recipientele de diverse tipuri și folosințe, de la cutiile de ofrande și cănile pentru abluțiuni la paharele și pocalele de vin, ciocănite, cu decor incizat sau cu incrustații de nielo (categorie de email negru), uneori lucrate în « repoussé », au forme și decor legate evident de arta islamică. Există însă și specimene foarte simple, în forma unor corpuri geometrice de secțiune rectangulară sau amintind, poate, forma tronconică și bitronconică a unor vase de pămînt ars de tradiție local-moldovenească, iar alteori, în

[1] Chaim Bermant, *The walled Garden*, Londra și Ierusalim, 1974, p. 192–193.

fine, (cazul cupelor sau al pocalelor) ilustrînd legăturile cu arta argintarilor sași din Transilvania lucrînd pentru Țările Românești, ca și cu cea a atelierelor vieneze: Rareori o asemenea concentrare de istorie și de artă pe un număr atît de restrîns de exemplare, ca cel a recipientelor, dovedind intensa circulație a ideilor și formelor artistice, și, în acelaș timp, permeabilitatea mediului cultural și artistic românesc, înlesnită și îngăduită de existența unui puternic și străvechi fond de artă autohton.

O categorie specială de recipiente, destinate a conține mirodenii, se leagă atît de lumea artei islamice, prin grațioasele forme lucrate în filigran de argint, ducîndu-ne gîndul la Bagdad și Damasc dar și la Toledo și Cordoba, cît și de cea a Europei centrale prin formele compacte făcute să primească fructul de *etrog*. Micile și delicatele

◀◀◀ Huşi. Vechiul cimitir din mahalaua Broşteni

◀◀ Stelă funerară de la 1866 în care domină pregnant elemente de artă românească specifice îndeosebi sculpturii populare în lemn. (Huşi)

◀ Sincretismul motivelor ornamental-simbolice în cimitirul din Bacău. Arcada de tip oriental ce înconjoară textul e surmontată de «cupa lacrimilor» sub forma *kantharosului* elin şi de un faustos decor vegetal

În Bucovina, la Siret, convieţuire de secole: cimitirul evreiesc şi biserica Sfînta Treime, ctitorie atribuită lui Petru Muşat (fundal stînga)

«Arborele vieţii» purtat de doi porumbei şi încadrat cu frunze de *lulav* (Huşi) ▶

Simbolurile regatului Iudeii în piatra cimitirului din Siret. Antrelacurile străjuite de lei (stela funerară din dreapta, datată 1825) amintesc de motive sculpturale prezente şi în decoraţia Trei Ierarhilor ▶▶

obiecte, emanînd miresme de chitră, de mirt *(hadas)*, de frunze de palmier (*lulav*) și de crenguțe de salcie *(arava)*, constituie una din verigile inefabile ale legăturilor comunităților cu amintirea mereu retrăită a « sărbătorii bucuriei », a faptului istoric al ieșirii din Egipt prilejuind prăznuirea « corturilor » (*Tabernacolului*) din timpul *Sucotului*. Mai rar aceste recipiente iau forma peștelui, simbol al fertilității și abundenței, cum este cel lucrat din argint ciocănit. Datinile se transmit, funcțiile micilor obiecte se păstrează, forma lor poate însă să îmbrace, nu de puține ori, aspecte surprinzătoare, ca acel recipient în formă de minusculă locomotivă, lucrată în filigran. Este un motiv, acela al locomotivei, ce se regăsește și pe unele stele funerare, ilustrînd împletirea, neașteptată, deseori, a tradiției cu noul, noul ce la acea epocă — sfîrșitul secolului al XIX-lea, dar și începutul secolului al XX-lea — era reprezentat pentru cei deschiși progresului tehnic, de mișcarea vehiculelor cu ajutorul aburului. Timid dar grăitor semn al tendinței nestăvilite de inovare a simbolurilor, coincizînd, sigur, și cu momentul istoric al introducerii trenului de către compania Strussberg în Principatele române, la mijlocul deceniului al șap-

elea al secolului trecut. Un întreg complex de datini, obiceiuri, izvorîte din transmiterea peste secole şi milenii a unor credinţe care îşi păstrează deseori un fond mai de grabă laic, dar nu de puţine ori îmbrăcat în vestmînt religios. În esenţă, este însă vorba de perpetuarea unui mod de viaţă dus în alt mediu geografic, păstrarea amintirii căruia fiind încredinţată acestor « emiţătoare » de miresme provocatoare de nostalgice asociaţii de idei şi afecte.

În multe familii evreieşti s-au păstrat ansambluri de obiecte formînd o adevărată zestre pentru ceremoniile de *Seider*, între obiecte figurînd căni de faianţă imitînd uneori modele germane, precum şi tăvi de argint cu un decor încărcat, scena centrală reprezentînd fie imagini din istoria veche, cum este sacrificiul lui Isaac, fie imagini ale festinului ceremonial. Şi aici se poate observa revenirea unor teme cu largă circulaţie: pe tava cu scena sacrificiului este reprodusă tema similară de pe o legătură de carte în argint din secolul al XVIII-lea [1], iar pe tava a doua este reprodusă probabil o gravură germană din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea. Iată încă o împletire a legendelor străvechi cu uzanţele modului de viaţă « modern », în cazul mesei încărcate înconjurate de numeroase personaje într-un interior al Europei secolului Luminilor, ca în gravurile francezului Bernard Picart [2], putînd să recunoaştem grupajul participanţilor, aplicele cu lumînări, candelabrele, casetoanele ţavanului.

Ca şi în arta populară a altor popoare, ne aflăm şi în cazul celei evreieşti în faţa prezenţei unor elemente provenind din alte medii istorice şi culturale, nu de puţine ori ilustrînd pătrunderi ce reprezintă, într-un fel, acele « bunuri culturale scufundate » (Gesunkenes Kulturgut), cunoscute în teoria etnologică şi de istorie a artei populare. Acestea trebuie privite într-un chip potrivit cu contextul artei populare a evreilor din România, supusă şi deschisă diverselor orizonturi culturale, schimbătoare de-a lungul istoriei. Esenţial este să remarcăm că pe toată seria de obiecte înfăţişate pînă acum, ca şi pe cele legate de arta populară a textilelor, nu apar însemnele marcînd puternic ceea ce se numeşte arta « înaltă » sinagogală, anume Sulurile legii (*Tora*), Coroana, susţinute sau încadrate de Leii Iudeii, fapt ce ne îndeamnă şi ne îndreptăţeşte să facem o distincţie între această artă şi cea « populară ».

Între micile obiecte textile însoţind viaţa evreiască la anumite prilejuri, săculeţele pentru azimă şi pentru diversele forme de colaci (*halot*) aduc ceva din intimitatea fostelor căminuri, fiind lucrate deobicei în casă. Cusute uneori simplu pe pînza albă, ele amintesc de naivele cusături aflate în încăperile ţărăneşti conţinînd îndemnuri rimate la bună gospodărie şi ilustrate cu personaje schematic realizate. Pe cele evreieşti sînt cusute imagini ale colacilor, sfeşnice şi texte. O serie de astfel de săculeţe oglindesc, prin tehnica în care sînt brodate, moda timpului (sfîrşitul secolului al XIX-lea) preţuind mult punctul zis de « Gobelin », de fapt o imitaţie a unor produse vieneze, aşa cum sînt şi cele cîteva port-vizite şi port-ţigarete păstrate din aceiaşi epocă, motivele predilecte fiind mici buchete de trandafiri, păsări afrontate.

O adevărată istorie a gustului şi a preferinţelor în materie de decor textil o ilustrează trăistuţele pentru *tefilin* (filacteriile ce se înfăşurau pe mînă şi se puneau pe cap), unele lucrate în acelaş punct vienez mai sus amintit, altele brodate cu fir şi mărgele pe fond de catifea sau mătase, altele fiind lucrate de ceaprazari, altele, în fine, brodate în puncte complicate buclate, semănînd cu covoarele persane. Arborele vieţii în diverse forme, pasărea, ancora şi cîrma, steaua lui David, inscripţii scurte, anul, formează decorul acestor mici obiecte dăruite de logodnicile ce-şi coseau şi numele lor.

[1] Chaim Bermant, *op. cit.*, p. 43.
[2] Chaim Bermant, *op. cit.*, p. 167.

Fragmente de *peroket* (acoperămînt sau perdea) cusute cu mare artă de ceaprazarii evrei, ca şi de şaluri de rugăciune, au un decor bogat floral, însoţit de inscripţii. Firul de aur şi argint este brodat în suprafeţe compacte. Coroana, mîinile binecuvîntînd, stelele, vulturii, sînt însemne aproape nelipsite, din acest punct de vedere această categorie de obiecte făcînd trecerea către aşa numitele « tas »-uri, plăcile pectorale lucrate din argint ciocănit, cu un decor somptuos, ca şi podoabele cizelate în argint pentru capetele Torei, şi ca indicatoarele de citit la care motivul mîinii se asociază cel mai frecvent cu pasărea. Decorul acestor piese se complică prin elemente de certă origine cultă, dar arta meşterilor care le-au lucrat le reţine în domeniul unei creaţii amintind deseori arta populară.

Ceva mai puţin practicat şi, mai ales, mai puţin păstrat, lucrul artistic al lemnului a fost aplicat la cutii pentru acte precum şi la ornamentarea amvonului şi a lăcaşului arcei. Un exemplar remarcabil de acest fel de lucrare se află la Botoşani, ornamentica de factură vegetală desfăşurîndu-se exuberant pe mari suprafeţe.

Feroneria este de factură simplă, adecvată acestui gen, folosind baghete de metal, curbate în spirale sau formînd însemne simbolice cum ar fi steaua.

Un gen de artă mai rar întîlnit este un fel de grafică pe sticlă la care traseul zgîriat al desenului este acoperit, pe dosul sticlei, cu o foiţă subţire de aur, efectul fiind dintre cele mai originale, cum o dovedeşte un panou decorativ din Tulcea.

Poate însă că nici un alt domeniu al artei populare a evreilor din România nu conţine mai multe informaţii despre istoria şi viaţa comunităţilor acestora decît pietrele de mormînt. O adevărată şi impresionantă arhivă de piatră zace răspîndită în multe din oraşele, tîrgurile şi satele României, alcătuind de fapt un izvor documentar important pentru istoria României în general. Noi nu vom putea reţine însă, aici, decît aspectele legate de arta şi măiestria cioplitorilor, precum şi excepţionalele valori decorative implicate în redarea străvechilor simboluri. O întreagă lume de credinţe, mituri şi legende se află săpată în piatra mormintelor evreieşti din ţara noastră, făcînd imaginaţia să coboare în straturile adînci ale unei istorii milenare.

Există, fireşte, cimitire evreieşti celebre în Europa, de ar fi să amintim doar pe cel de la Praga sau cele ale *sefardimilor* din Olanda. Atmosfera şi farmecul celor din România ni se par a fi însă unice. Este destul să comparăm, de pildă, vestitul *Beth Haim* de la Ouderkerk aan de Amstel de lîngă Amsterdam cu cel de la Siret, pentru a sesiza deosebirea. Primul are opere de artă majore lucrate cu minuţia şi precizia pietrarilor de înaltă şcoală apuseană a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, fiind în întregul lui o expresie plenară a decorativului baroc; cel de al doilea, al nostru, respiră ingenuitatea cioplitorului fără şcoală şi exprimă geniul artei populare cu « neregularităţile » sale pline de savoare, deseori cu naivităţi, dar care însufleţesc aceste modeste pietre conferindu-le o mare frumuseţe şi o înaltă capacitate de emoţionare. Iar însemnele simbolice, din cimitirul de la Siret ca şi din celelalte localităţi din România, cu precădere din Moldova, deşi deseori de sorginte veche cărturărească, sînt încărcate şi cu poezia producţiilor artistice populare. Într-un fel, cimitirele evreieşti participă la felul general de a fi al cimitirelor din ţara noastră.

Azi nu există în cimitirele evreieşti din România nici un semn funerar de lemn, dar în trecut au fost destul de numeroase, se pare. Două exemplare provenind din cimitirul vechi de la Filantropia din Bucureşti se află azi în Muzeul comunităţii. Cioplite din lemn de stejar, cele două monumente sînt de dimensiuni apreciabile. Unul poartă ca simbol un arbore al vieţii cu două păsări la bază, iar celălalt un cerc solar înconjurînd litera.

Probabil că farmecul cimitirelor vechi ale evreilor din România se datorește în bună măsură, și așezării lor în locuri bine alese, rămase azi, uneori ca niște nebănuite rezervații în inima orașelor ce au crescut mult în ultima jumătate de veac, alteori, pierdute parcă în marginea cîmpurilor și a pîlcurilor de arbori. Cimitirul de la Siret, monument istoric de valoare națională și, am spune noi, europeană, se află situat pe o înălțime, asemănătoare unei enorme movile, consolidată de ziduri masive; de pe culmea ei se zărește celălalt monument istoric al orășelului, biserica Sfînta Treime, cele două monumente conviețuind de veacuri în inima acestei așezări moldovenești. Cimitirul din Rădăuți se întinde la marginea dinspre apus a orașului, mulțimea pietrelor fiind străjuită de cupola capelei. Marele cimitir vechi al Sucevei se desfășoară pe colinele blînde ale dealului, pe care se pot vedea morminte ale rabinilor adînc venerate de cei ce vin, evrei și creștini, și aprind lumini ce au înnegrit fața pietrei. Pietre ale cimitirului vechi din Iași, de la Ciurchi au fost mutate la Păcurari. La Bacău, cimitirul vechi este înconjurat de noile construcții. Într-un mic tîrg, la Livezi, pe drumul de la Bacău la Moinești, se află un mic grup de stele funerare. La Huși, cimitirul se află în mahalaua Broștenilor, sub dealuri, între ravine. Cimitirul vechi din Tulcea este cuprins azi între blocurile orașului. În mijlocul lui se găsește *ohelul* unui rabin vestit pe al cărui fronton sînt decoruri solar-circulare în structură.

Există o anume deosebire de stil și manieră de tratare între pietrele funerare din sudul și centrul Moldovei și cele din nordul ei. Aceleași simboluri, evident, sînt încadrate într-un alt context decorativ, sudul și centrul Moldovei arătînd predilecție pentru o tratare sobră, viguroasă, am spune clasică, cu o rigoare a desenului ce dă o anumită forță imaginilor. Așa sînt pietrele funerare din Bîrlad, Vaslui, Huși, Moinești, Podul Turcului, Puiești. În nord, la Siret, Suceava, Burdujeni, Rădăuți, Dorohoi, predominant este un decor vegetal, floral, ale cărui vrejuri se înlănțuie într-un desen complicat, plin de delicatețe, etajat uneori pe două sau chiar trei registre. Imaginile simbolurilor sînt trasate cu siguranță, dar într-o înțelegere a decorativului ce s-ar apropia de un anume « baroc », explicabil poate și prin legăturile culturale din trecut cu centrele din fostul imperiu habsburgic. Între cele două mari zone se plasează una de tranziție, în care ar intra Iași, Piatra și Tîrgu Neamț, Hîrlău, Tîrgu Frumos, Botoșani, în care pe lîngă trăsăturile « clasice » se pot observa și unele făcînd legătura cu nordul « baroc ». Prezența elementelor de artă populară românească, în speță moldovenească, este mai simțită în zonele sudice și centrale ale Moldovei.

Despre aceste pietre ar fi multe de spus și, probabil, cîndva, ele vor fi cercetate temeinic, ca monumente de artă și ca izvoare documentare. Va trebui făcută o cronologie a lor, o răspîndire a tipurilor de pietre după conformația lor, mergînd de la cele simple, dreptunghiulare, la cele terminate în unghiuri și în boltiri variate, pînă la cele mai complicate corespunzînd marilor stiluri. Descifrarea inscripțiilor și clasificarea acestora în funcție de felul grafiei va urma și ea cronologizarea generală. Studii amănunțite asupra decorului vor putea identifica diversele predominanțe ale barocului, *Empire*-ului, neo-clasicului, *Biedermaier*-ului, neogoticului, cu decalajul în timp inevitabil în trecerea de la vest spre est, după cum se vor putea surprinde curentele de modă circulînd dinspre apus, nord sau sud. Corespondențele între apartenența la diferite straturi sociale și natura decorului, sau adoptarea unor anume embleme ce ar putea indica corelații cu numele de familie, cu profesia, cu vîrsta, cu sexul, sînt tot atîtea posibilități oferite investigației istorice și etnografice. Raporturile cu arta populară locală românească, iată un alt mare capitol ce s-ar cere întreprins pentru a lumina trecutul nu numai al pietrelor de mormînt, ce se dovedesc a fi atît de grăitoare, dar și al realităților sociale legate de conviețuirea

comunităților. Este un program vast, din care foarte puțin s-a înfăptuit pînă acum, acest domeniu atît de vast și expresiv fiind amintit sau folosit în puține studii de istoria artei românești[1]. Mai mult decît orice, pietrele vorbesc prin frumusețea lor.

Cele mai vechi dintre ele oferă imagini ale unui decor simplu, concentrat, în care, semnificativ, este inclus și repertoriul geometric al artei populare locale: romburi încrucișate formînd chenare, frînghii răsucite, S-uri înlănțuite, triplă funie împletită, cercuri alăturate, X-uri, după cum apar și motive comune, aflate în fondul de aur al simbolicii omenirii din cele mai vechi timpuri, dar în forme oarecum caracteristice locului, cum ar fi « arborele vieții », semnele solare de felul rozetelor și vîrtejurilor, glastra cu flori, pasărea, peștii; apar și colonete, torsade, asemănătoare cu cele folosite în arhitectura medievală a Țărilor Românești din secolele al XVIII-lea și, uneori, al XIX-lea. Genul acesta de decor apare și pe pietrele vechi din nordul Moldovei, ilustrînd o anume concordanță a decorului în funcție de epocă și, implicit, posibilitatea cronologizării, atestînd în acelaș timp unitatea inițială a fondului decorativ și treptata lui diversificare în timp și spațiu, în funcție de condițiile istorice, sociale și culturale angrenate într-un ritm tot mai rapid al schimbărilor, pe măsură ce ne apropiem de cel de al XX-lea secol.

Pe pietrele vechi din sudul și centrul Moldovei, imaginile simbolice ale leului, vulturului, *menorei*, ceainicului *leviților*, mîinilor, a frunzelor de palmier și a florii înmugurinde, ciorchini de struguri, de rodii, a porumbelului, a glastrei cu flori, a coroanei, a peștelui, sînt săpate în contururi puternice desenînd forme simple, pregnante. Chenarele evoluează, de la cele geometrice la cele vegetale, conform unei transformări generale ce se face simțită în întreaga artă populară din România.

Trecerea aceasta este observabilă și la stelele funerare din ținuturile nordice ale Moldovei, unde ea se va fi întîmplat ceva mai timpuriu însă, și unde a fost însoțită de o dezvoltare neasemuită a decorului vegetal care, încet, încet, a cuprins întreaga suprafață a pietrei, inecînd, în unele cazuri, sub profuziunea sa, imaginile simbolice centrale, a căror mare diversitate de tratare dar și de asociere este uneori derutantă, clasificarea acestor stele funerare nefiind deloc ușoară. Ea va trebui făcută în viitor, pornind de la strictul criteriu cronologic. Aici nu vom putea decît să ilustrăm principalele motive simbolice, așa cum au putut fi ele înregistrate în cimitirele de la Siret, Suceava, Rădăuți, dar și de la Bacău, pentru ilustrarea formelor de tranziție între nord și sud și pentru relevarea unor aspecte în care « noul » se împletește într-un chip neașteptat cu vechiul, de pildă apariția pe pietrele de mormînt a unor embleme și date legate de fundarea unor societăți de ajutor mutual, cîteodată aceste date fiind marcate și de evenimente memorabile ale vieții din epocă, cum ar fi apariția căilor ferate întruchipată într-o imagine a unei locomotive datată 1888 (Bacău). Motivele apar într-o extraordinară varietate de posturi și de asociații, a căror catalogare, numai, ar necesita o lucrare specială, ce s-ar dovedi de cel mai mare interes pentru evoluția nu numai a gustului ci și a înțelegerii motivelor simbolice în contexte dintre cele mai diferite.

Leul îl aflăm singur, în picioare sau culcat, în pereche afrontată, cu capul întors la dreapta sau la stînga, păzind arborele vieții din care se dezvoltă brațele *menorei*, păzind *Tora*, sau o inscripție sacră, apărînd coroana sau mîna ținînd cana *leviților*, survolat de doi grifoni sau surmontat de doi cerbi, sau aproape pierdut în vrejurile decorului vegetal sau, în sfîrșit, formînd centrul unei efigii a societății « Unirea »

[1] Paul Petrescu, *Pomul vieții în arta populară din România*, Studii și cercetări de istoria artei, 1961, nr. 1, p. 41—82; *idem*, *Semnele solare în arta populară din România*, Studii și cercetări de istoria artei, 1966, nr. 2, p. 187—205; idem, *Decorul în piatră al monumentelor funerare evreiești din Moldova*, 1959, mss; Celia Manea, *Old Mosaic Funeral Stelas in North Moldavia*, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, 1979, p. 117—136.

cioplită ca o stampilă rotundă a oficialității. Uneori este tratat naiv-naturalist, alteori stilizat savant, alteori după regulile heraldice orientale sau occidentale.

Pasărea, cel mai ades vultur, dar nu rareori porumbel — uneori disocierea fiind greu de făcut, apare și ea în diverse poziții, singură stînd pe o ramură, cu o frunză sau floare în cioc, alteori cu aripile deschise (luîndu-și sufletul zborul), sau în pereche afrontată păzind de asemeni arborele vieții; vulturul bicefal în diferite posturi este înfățișat deseori; asocierea cu *menora*, cu mîinile în semn de binecuvîntare și mîngîiere, este frecventă; ultima fază decorativă înfățișează pasărea în hățișul volutelor vegetale.

Grifonul, fantastica făptură îmbinînd caracterele leului cu cele ale vulturului, străveche imagine orientală pornită tîrziu și pe drumurile apusului și întîlnită și în arta populară românească din Transilvania, dar și din Moldova și Dobrogea, pe căi ce apar încă învăluite în vălurile neștiute ale lungilor drumuri, este deseori prezentă pe stelele funerare. În pereche afrontată grifonii străjuiesc *menora*, aproape totdeauna păzită deasupra de mîinile ridicate a binecuvîntare.

Menorah împodobește nenumărate pietre funerare, cel mai adesea fiind reprezentată pe mormintele femeilor (« flacără a vieții »), varietatea decorului și a asociațiilor cu mîinile, leii, vulturul, porumbelul, coroana, fiind foarte mare, de la figurarea simplă la cea legată de procesul de « vegetalizare » a ornamenticii și de la tratarea frustă la cea alambicată.

Arborele vieții apare în cele mai diferite ipostaze, de la simpla imagine a unui pom stilizat sau a unei frunze sau flori crescută ornamental potrivit imaginației sculptorului, acoperind uneori registre întregi, pînă la vasul de flori sub forma *kantharosului* elin sau a cănii de abluțiune rituală din care înflorește o floare, însoțit fiind de mîinile binecuvîntării, de lei, grifonii sau vulturii păzitori, sau de păsările sufletului ce sorb băutura miraculoasă, sau alteori transformat pe nesimțite în brațele *menorei* ce pornesc din ramurile sale. Este aceiași evoluție de la reproducerea directă, « realistă », la cea a floralului exuberant, baroc tratat, firește, în manieră populară, dar uneori vădind și surse livrești.

Mîinile binecuvîntării încoronează cel mai adesea compozițiile complexe, apărînd *menorele*, *torele*, coroana; uneori mîna întinde vulturului fructul deabia deschis sau floarea înmugurită a palmierului, într-o imagine suprapusă celei a *menorei* la piciorul căreia zace o altă pasăre cu aripile lăsate în jos și cu capul plecat, totul simbolizînd plecarea sufletului de pe pămînt (în registrul de jos) și viața nouă (în cel de sus).

Tora apărată de lei, surmontată de coroană, susține trunchiul arborelui vieții.

Coroana apare pe pietrele rabinilor mai ales, într-un decor de cele mai diverse facturi, asociată cu celelalte simboluri.

Peștii, urșii, cerbii, ciutele apar ceva mai rar și, probabil, imaginile lor sînt legate mai mult de glosarea numelor de familie idiș, derivate din germana medievală, decît de vechile semnificații ale simbolicii triburilor.

Succinta noastră enumerare este departe de a putea reda întreaga diversitate a decorului pietrelor funerare și, mai puțin, limbajul imaginilor ce s-a cristalizat de-a lungul unei istorii milenare și a rămas să vorbească viitorimii în formele unei arte trăgîndu-și seva din sursele nesecate ale înțelepciunii și poeziei populare.

Arta populară a evreilor din România este mărturia impresionantă a unei vieți pline și bogate, în care s-au încrucișat filoane de cultură orientală și apuseană, rodind într-un chip original pe pămînturile românești de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră.

În viziunea și tehnica artistului popular anonim, semnul sacru de binecuvîntare al Cohanimilor, ocrotind lumina « arborelui vieții » (Rădăuți)

DIMENSIUNI CANADIENE

poeme

în tălmăcirea lui

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

CIOCÎRLIA • APRILIE • ÎN SEARA ACEASTA • TRECERE • IANUARIE • PASĂREA NEAGRĂ • FERICIREA • BALANŢA • ISTORIA • ZEII • NUMELE • VERBUL • VIITORUL • MORMÎNTUL LUI OVIDIU • SUPRAVIEŢUITORII • NEBUNIA

Personalitate de prim plan a vieţii culturale din Québec, Fernand Ouellette (născut în Montréal la 24 septembrie 1930) constituie, de cîteva decenii, o prezenţă vie în diverse domenii de activitate spirituală: literatură, muzică, arte plastice, publicistică, radio şi televiziune etc.

Ca poet, a debutat în 1955 cu volumul Ces anges de sang. *Acestuia i s-au succedat, la distanţe variabile, următoarele plachete de versuri:* Séquences de l'aile, *1958;* Le soleil sous la mort, *1965;* Dans le sombre, *1967; culegerea antologică* Poésie, *1972;* Errances, *1975 şi* En la nuit, la mer, *1981, de asemenea un volum selectiv. În tot acest timp, producţia sa poetică a fost însoţită de studii variate:* Visages d'Edgar Varèse, *eseu, 1959; urmat de* Edgar Varèse, *biografie, 1966;* Les actes retrouvés *1970, cuprinzînd confesiuni literare, studii şi articole despre Pierre-Jean Jouve, T. S. Eliot, Blaise Cendrars, André Jasmin, R. Tagore, S. Kierkegaard şi F. M. Dostoievski;* Depuis Novalis, *1973;* Journal dénoué, *1974 şi* Ecrire en notre temps, *1979. Sfîrşitul deceniului şapte l-a impus ca prozator:* Tu regardais intensément Geneviève, *1978, şi* La mort vive, *1980.*

Distins cu diferite premii (Prix France-Canada pentru Poésie, *Prix France-Québec pentru biografia lui Varèse, Prix du Gouverneur Général pentru* Les actes retrouvés; *Prix de la revue « Etudes françaises » pentru* Journal dénoué), *Fernand Ouellette este, totodată, un ferment extrem de activ al vieţii culturale: colaborator la multiple reviste, el a fondat revista — celebră azi — « Liberté », pe care a şi condus-o un timp; a fost, de asemenea, inspector al artelor între 1966—1968; împreună cu André Belleau şi Jean-Guy Pilon a înfiinţat, în 1972, acea fecundă « Rencontre québécoise internationale des écrivains »; iar din 1977 conduce atelierele de creaţie literară la Universitatea din Ottawa şi Universitatea Laval.*

FERNAND OUELLETTE

CIOCÎRLIA

Pentru Neige şi Robert

Haos de cremene minat de vînt
nălţat de-asupra mării
de hecatomba păsărilor care se oferă:
totul irupe din smarald !

Nu atîrnam noi oare
de firul în derivă al dorinţei,
ca ţintuiţi de ameţeală,
violentaţi de spume şi de-albastru ?

Vibra nespus de naltă ciocîrlia,
nucleu de sunete, ecou de Ventadour.
Clar, cîntecul deschide spaţiul,
ca roza timpului,
care deznoadă ritmica solară.

Ci peste noi, ca moartă,
cădea din nou cu strălucire
şi cu fîşii de cer în cioc.
(Aşa trăzneşte infinitul
dezacordîndu-se.)

APRILIE

De peste tot urcînd cu seva suptă
cînd globul se rotea sub soare,
în felu-acesta mă trezeam.
Dar cerul de-o imensitate gri,
potrivnic semnelor de-aprilie,
de-asupra noastră, drept, s-a abătut
ningîndu-şi aştrii morţi.

ÎN SEARA ACEASTA

Mă-mpiedic de raze.
Ce înfundate sunt şoselele !
Norul de dincolo de lume totuşi
ascunde-n scobitură bucuria.
În seara-aceasta n-o pătrunde
nimic. Ne impresoară smîrcul,
ne însoţeşte bruma.
(Oare dorinţele ni s-au uscat
tot urmărind cum licăre limbajul ?)

De ni s-ar întîlni ființele
cu dragoste la marginea căminului !
O, dacă neaua ne-ar învineți
sub falduri de tăcere.
Vîrsta în sufletele noastre
se lasă sfărîmată.

TRECERE

Se-ndoliază orice frunză
după evenimentul flăcării.
Și totdeauna timpul sună
sub urma vie a-nălțării:
atît de mult o pasăre (de unde ?)
moartă și gata a se naște
stingea nefericirea unui arbore.

IANUARIE

Marea invazie ce nu se vede . . .
Toate rădăcinile cîntă-n pămînt,
încă din arbori,
înnebunind urechea morților.
Sus, sus de tot, absența-ntreagă
și-albastrul de cărbune.
Cînd totul se închide,
prin mîna omenească,
prin corpul tolănit pe orizont,
trebuie să tragi de arborele însuși.
Astfel greșește drumul aurora.
Și glia poate să respire
și solul să albească de voci noi.

PASĂREA NEAGRĂ

Pasărea neagră, nemișcată-n arbore,
cine n-ar fi crezut că se închide,
ca o gîndire
inaccesibilă în sfera ei ?
Zăpada-apăsător învăluind-o,
mult mai nocturnă decît noaptea,
mai aspră decît ziua,
o ciopîrțea ca sufletele noastre.

Dintr-o sclipire făcînd sumbru
total tot ce ningea
și ascundea lucirea,
aripile i s-au desfășurat,
corpul deschis s-a avîntat
într-un lung zvon pe care cerul
l-a dus pînă la soare.

FERICIREA

Nimic nu adie
frunzele
nici nu astupă marea.
Ziua pare-ncrustată-n arbore.

Orele trec,
gînduri ale luminii.
Cu spatele la moarte,
cine să nu iubească ?
Hai, să lăsăm deci corpul
să-și verse-aurăriile în suflet.

BALANȚA

Ochii tăi,
lune sau sori uimiți,
sunt timpului balanță.
Sincera ta lumină, o ! pupilă,
vestește marea ce se umflă.

O prospețime își precede curba,
precum o briză-acordă
mișunătorul din cîmpie,
galbenul cu albul,
mierla cu albina.

ISTORIA

În care perlă
să recoltăm lumina
care, din piepturi binevoitoare,
suie benchetuind
prin ierburi și pe mare ?

Demult aud materia cea neagră
Totul se furișează de pe jos
în ondulațiile creierului.
Da, totul se cutremură și crapă.
Istoria s-a petrecut.

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

ZEII

Ce plenitudine
cînd țin în palmă șoldul !

Învestmîntîndu-ne în fiară,
cu capul sus de primă seminție
în claritate primă,
atunci ne pierdem umbra,
plini de fervoare
respingem moartea.

Ce lungă cale
pînă ce sufletele să-și vorbească,
unul în celălalt
în clipa marelui acord,
aidoma cum zei se recunosc
din culme-n culme.

NUMELE

Capitalizăm imagini,
zgomote de bruscă limpezime.
Ne amestecăm în frunze.
Ne lăsăm orbiți de neauă.

La fel sute de cuvinte
pe care le-am scos din moarte:
roșuri cîntărite-n mînă,
umbre adunate-n șură.

Cine să-și facă rezervă
de surpriză și de viscol ?
Nenumitul (chiar și-n noi)
nu se poate îmblînzi.

Căci orice ființă crapă,
clipă de soare total.
În văgăună și-n cute
numele ți se dezbracă.

VERBUL

Murim
aiurea.

Dar ne izbim, aici, de ce imagini ?
Se cade, oare, să tăcem ?

Marea e totuși vastă, vie.
Iar pasărea își netezește-aripa
într-un cer uneori senin.

De unde — sufocarea ?
(Atîtea buhe care ni se-ascund
în inimă rămîn inaudibile !)

De unde — sufocarea ?
Sau pasul prin spărturi,
surpările de linii ?

Nimic, în noi, din ce e verde, mugur,
din primul cîntec după deșteptare ?

VIITORUL

Nemișcat,
(fără a forța lumina:
singura-mi țară natală),
eu mă țin cu arborele
blînd legat de gîndul lui.
Crape aerul prea plin
de cristale-nsuflețite !
Și totuși ce vid în preajmă !
Privirea ființelor
piere-n ce eternitate ?

MORMÎNTUL LUI OVIDIU

În fine ! o umbră-albastră
sub glie unde nimenea nu moare.
El nu dorea decît lumina . . .
Însă restituită i-a fost lumea
cu ziduri, cu metale și cu morți.

Cînd despecetluia din gura sa
Război și pace,
și cerul oscila ca ciocîrlia
în acele privirii,
prezentul se trăgea-ndărăt.

Iubiri în șir albeau durata.
Temnița se lepăda de temniceri,
cătușa, de memorie.
Iar ochii toți plîngeau
întreaga mare arsă de dorință.

Cît infinit în fiecare lacrimă,
ce pace cu mireasmă de poiană,
și foșnete de grîne verzi pe corp.
În fine ! el și-a sorbit de-odată solitudinea
și suferința toată.
În fine ! Dumnezeu s-a-ntins
încet alăturea spre a-l trezi
cu-un singur fulger violent al morții.

SUPRAVIEȚUITORII

Căscata gaură de bleu . . .
Sufletul dens își sapă morții-n ea
cu aurul dintii, cu-această forță
de dinaintea vorbei.
Așa cum se respiră,
lucrează și lumina.
Cîtă iubire, cîtă energie
adună oasele prearăbdătoare.

Orice femeie trece prin oglindă
și capătă ofranda curbei sale,
spiritul trandafirului.
Iar corpurile noastre, biete corpuri,
de naștere curată distonează,
fără de teamă, fără umbră,
urcînd pe roșul timpului
fără azil.

Și numai morții-n țarcul mort,
mereu mai jos unde derivă luntrile
și curg într-o tăcere
de secoli și călăi:
supraviețuitorii numai,
cei mai întunecați ca moartea,
își jupuiesc plînsoarea lor și piatra.
O, niciodată nu se va muri
de neputința de-a muri.

NEBUNIA

Cînd peștele se-atinge de oglindă
și se scufundă iar,
cu solzii desfăcuți precum cuvinte:
el a primit totul.
De-apururea putea-va să se-nvîrtă-n
curenți și în vîltori.
(Astfel atinge mîna
un sîn, un umăr,
parcurge mătăsosul care-o-mbată.)

FERNAND OUELLETTE

Poezia în viața mea

El voia să dăruiască . . . o bucurie care se dovedea imperisabilă.

HENRY MILLER

Chiar și azi, nu pot să mă gîndesc la poezie, fără a retrăi durerea nașterii mele spirituale. Da, fără îndoială, experiența poeziei devine • experiență de eliberare. Căci poezia, treptat-treptat, eliberează. Dar prin cîte chinuri, prin ce neliniște, prin ce moarte nu trebuie să treci ? Iar cînd constat în ce măsură poezia mea a fost legată de nașterea mea spirituală, nu e un fel de impudoare să dezvălui ceea ce a fost o gestație și o naștere dureroasă ? A plăzmui, a frămînta un poem, înseamnă a plăzmui și a frămînta adevărata ta ființă. Nu e decît un singur act. Și toată această căutare nu e fără legătură cu viața mistică însăși. Cel puțin, o atare analogie este cu atît mai mult resimțită, cu cît ai tu însuți tendințe mistice. Francisc din Assisi, Ioan al Crucii, Baudelaire, Rimbaud și Pierre-Jean Jouve ne-au lăsat în privința aceasta mărturii răscolitoare.

•

Acum cîțiva ani, îi scriam lui François Hertel că am primit « o lovitură de lumină în suflet ». Dar ceea ce nu i-am scris atunci este că a primi o lovitură de lumină înseamnă totodată a primi o lovitură de întuneric. Și această beznă e cu atît mai teribilă, cu cît lumina a fost mai orbitoare. Căci ființa umană e atît de vastă, încît oscilează fără încetare între un abis și altul, între un pol al conștiinței și celălalt. Eu nu cunosc acest frumos marș continuu spre soare. Eu nu știu decît sfîșierile fulgerului și căderile în bezne. Dar, în pofida a toate, simt că la capăt se află o mare țară unde zorile suie fără a înceta vreodată. Or, a deveni conștient de cei doi poli, înseamnă tocmai ceea ce eu numesc naștere spirituală. A te naște, înseamnă a simți tragicul ființei tale. Iar conștiința noastră e cu atît mai ascuțită și mai vie, sensibilitatea noastră este cu atît mai profundă, cu cît cei doi poli sunt mai depărtați unul de altul. De fapt, pentru mine, concepția tragicului e de nedespărțit de viziunea celor doi poli. Astfel, un poet, un muzician și bun pictor sunt cu atît mai tragici cu cît sunt mai sensibili la lumină și la întuneric; cu cît există trecere, cădere a solarului

* Din *Les actes retrouvés*, 1970.

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

în nocturn, sau ascensiune fulgurantă și efemeră a nocturnului în solar. În acest sens, Hölderlin, în exil în mijlocul societății burgheze, este poate tragicul exemplar, pentru că este torturat de absența zeilor. Această absență provoacă propria sa cădere și densitatea disperării sale. Dar nu cred că viziunea mea despre tragic ar fi o oglindă a noțiunii de dualism. Căci în dualism există un refuz de a recunoaște în tine însuți bezna și răul, un refuz al vieții subterane. Iar acest refuz ascute o teamă morbidă a cărnii și a instinctului. Orice veleitate a instinctului este strivită fără milă de către spirit. Spiritul devine înger și tiran. El este mînat de o voință de angelism care nu-și are rădăcinile în realitatea umană. Iar acest idealism iluzoriu ajunge în general la fanatism și la puritanism sordid, așa cum au fost trăite, de pildă, în Noua Anglie. După asfixiere, omul nu mai poate decît să se revolte și să se facă instinct. Viața instinctului devine singura viață. Si atunci se cade, îndărăt, într-un dualism în care instinctul vrea să alieneze spiritul. De fapt, refuzul spiritului, ca și refuzul instinctului, sunt cei mai mari inamici ai eului și ai iubirii. Ei duc amîndoi spre disocierea eului și spre moartea individului liber. Întreg primul meu volum de poeme, Acești îngeri de sînge, *a fost exact o luptă împotriva dualismului și manicheismului.*

Așadar, percepția tragicului, și în consecință a celor doi poli, mi se pare condiția esențială a actului creator, a tensiunii profunde și necesare oricărui poem, oricărei opere de artă, oricărei vieți. Îndată ce un om acceptă cei doi poli ai ființei sale, ai esenței sale, nu mai încape luptă. Cei doi îi sunt atît de firești, ca și ziua și noaptea. Iată axa indispensabilă, fără de care omul e un rătăcitor.

●

Pe planul individului și al relațiilor umane, eu sunt conștient de a fi radical occidental și de a mă îndepărta astfel de calea maeștrilor spirituali « induși ». Căci pentru mine, nu este de dorit, nici nu este omenește să atingi nirvana, dacă absența conștiinței celuilalt, a omului de fiecare zi, cu întreagă suferința și întreagă slăbiciunea sa, trebuie să fie prețul ei. Nu poți să devii cu adevărat om, decît prin și cu ceilalți. Atunci poemul devine în mod natural un act de solidaritate.

●

Or, într-o bună zi, eu m-am născut spiritual, adică dintr-odată am avut percepția celor doi poli ai ființei. Dar a te naște, înseamnă mai întîi să respiri, iar eu am respirat multă lumină și mult întuneric. Toate acestea s-au petrecut în profunzime, în afara timpului. Dar demersul nostru, el, are loc în timp. Astfel apar poemele, care sunt tot atîția martori ai acestui demers al unui om în spațiul-timp. Căci, de fapt, poetul a găsit deja totul în afara timpului, dar el are nevoie de o operă, de mai multe « încarnări », pentru a regăsi și a exprima ceea ce a văzut deja într-o clipită. Viața îi prezintă o mulțime de chipuri în care el trebuie să recunoască ceea ce a trăit. Iar viața e atît de bogată în neprevăzut, în infinit, că adevărata problemă a poetului este aceea de a mărturisi despre tot ceea ce-i traversează ființa, zi de zi, în lumina clipitei sale fulgerătoare. Iată de ce, în pofida a toate, un om are puține lucruri de spus, și un poet are puține teme. Într-un poet se regăsește calitatea lui Jouve, trei sau patru teme majore. Și întreaga sa operă este cronica metamorfozelor lor. El va putea să meargă mereu mai adînc, dar el nu se va îndepărta cu adevărat de temele care se află la originea nașterii sale spirituale. Căci ea i le dă, i le impune. Poetul nu poate decît să-și asume nașterea sa, așa cum e, sau să moară.

De ce cutare om are șocul unei asemenea nașteri, iar altul nu, rămîne pentru mine un mister. Unii vor vorbi de temperament sau de destin, alții de providență. Știu, pentru că l-am trăit, că acest șoc este un dar și că este atît de puternic, încît dărîmă la pămînt, ca trăznetul. E o revelație uluitoare a vocației noastre de om. Și nici o rațiune, și nici o logică nu o poate ajunge. Oare temperamentul meu, copilăria mea și adolescența mea m-au pregătit pentru așa ceva? Cînd îmi revăd copilăria, descopăr o lume de zăpadă, de ploaie luminoasă și de. . .umilințe. Dar cînd mă gîndesc la adolescența mea, nu văd decît întuneric, melancolie și foame grozavă. Este perioada aspră, cînd sensibilitatea ne devorează, cînd idealismul ne paralizează. Cîtă muzică, cîte vise, cît rău înainte de a te naște!

●

Înainte de a vorbi despre poezia mea, mi se pare indispensabil să resping pretinsa nevoie de a defini ceea ce criticii numesc o poetică sau o artă poetică. Pentru un poet, a-și defini poetica mi se pare un act de sinucidere. Căci a-și defini concepția despre poezie înseamnă a o încremeni, a o pune în mormînt. Intelectualii susțin că este un act de luciditate necesară, dar trebuie să fii intelectual, nu poet, pentru a resimți o asemenea nevoie. Ceea ce intelectualul nu pare a fi înțeles, este că poezia e un act viu, o mișcare de viață. Iar viața n-are o singură formă, ci atîtea forme cîte ființe vii apar. A-ți defini poetica înseamnă a-ți impune limite. Or poetul este în mod esențial o ființă liberă, în sensul că la plecare el nu refuză nimic din ceea ce este viață. Lui i-e foame de întreg universul pe care-l descoperă prin simțuri și pe care-l vede în adîncime cu ajutorul sensibilității. Și la fel ca viața însăși, opera lui are nevoie de a cunoaște evoluția. Poetul trebuie să rămînă disponibil, gata de evoluția pe care o cer necesitățile expresiei. Poetica lui este imanentă fiecărui poem, fiecărei opere. Se va înțelege, deci, de ce este imposibil, pentru un poet, să-și definească poetica: aceasta se face. Numai cînd ultimul său poem va fi scris, vor putea criticii să sesizeze evoluția poeticii sale. Fiecare poem este o nouă ființă apărută în lunga evoluție a ființelor care trec prin spiritul uman. Și în acest univers de opere, evoluția formelor cunoaște de asemenea transformările și mutațiile sale. E un univers în mișcare.

●

Cînd recitesc prima mea carte, Acești îngeri de sînge, *nu pot decît să resimt lenoarea și bruschețea nașterii mele spirituale. E bine că aceste poeme sunt violentate. A te naște nu e un act ușor. La orice naștere, există mult sînge. Eu nu sunt deci mirat că cuvîntul* sînge *este unul din cuvintele necesare acestor poeme. La celălalt pol, regăsesc cuvintele* îngeri, soare *și* zori. *(În sine, aceste cuvinte nu posedă mai mult nume decît lucrurile și ființele pe care le reprezintă. Substanța lor participă la mister și la infinit. E privilegiul poetului, acela de a numi cuvintele, adică, de a le da personalitatea și densitatea care aparțin ființelor universului său intim.) Da, aceste poeme pot să pară excesive și stingace. Cum ar putea să fie altfel? Ele vorbesc despre o sfîșiere a ființei, despre o nouă ființă încă cleioasă de întuneric, care aspiră spre lumină și aer. Ele vorbesc despre un Canadian francez în luptă cu dualismul secular, atavic, care i-a fost injectat în ființă. Și iată eul, întregul său organism, care se apără împotriva unui corp străin, împotriva unui venin.*

E moartea soarelui la sursa zilei,
Moartea luminii-adînci în ochiul avîntat.
Ce înger o să-mi dea
cărarea-naltă-a unui gest deplin
ardenta țară-a unui corp în mers?

Abia după aceea am înțeles întreaga semnificație a acestor versuri. Instinctiv, eu știam importanța soarelui pentru viața nu numai fizică, ci spirituală. (Eu folosesc întotdeauna

calificativul spiritual în relația sa cu spiritul, nu cu supranaturalul). Regăseam acolo rădăcini amerindiene. Fără îndoială, un psihanalist ar putea să afirme oricînd că eu luam cunoștință de ruptura cordonului ombilical... cu tatăl, că deveneam adult. Nu știu nimic despre așa ceva. Tot ce simt și știu, este că, la fel cu orice om, aveam o mare nevoie de a înrădăcina soarele în inconștientul meu pentru a crede în viață. Iar primul gest al luptei mele contra dualismului a fost acela de a lua soarele în mîini, de a-l îmblînzi, de a mă lăsa ars; atunci am putut să-l ascund în adîncul pieptului meu, în nucleul ființei mele.

Și se va naște... un țărm solar în
incinta mîinilor.

Da, acum pot să depun mărturie despre soare, despre «fratele Soare», de acord cu Francisc din Assisi și toți amerindienii și toți oamenii care l-au lăudat. Din clipa cînd soarele se lichefiază în sîngele unui om, sexul, iubirea sunt acceptate. Dualitatea a murit! Chiar dacă ea apare din nou, ea nu va mai fi decît umbra unei cumplite boli a ființei.

•

De fapt, în a doua mea carte, Secvențe de aripă, *nu numai că am glorificat spațiul și infinitul vieții și ale omului, dar m-am lăsat cotropit de acest al doilea soare care este femeia. Fără a face aluzie la accepția sfîntului Pavel, am devenit un nou Adam și am primit-o pe Eva cu toată puterea dragostei unui om care abia se născuse.*

Cînd codrii-n corpul tău aleargă
și-arhipelaguri mari de lăcrămioare...
Vie-i matricea ta de vise arctice prelungi
și proaspătă de galaxii și ferigi.

Cîtă pasiune pentru femeie și sexul ei trebuie să cunoască uneori omul viu! O clipă, «triunghiul negru» devine abisul în care ființa nu mai are limite. Iar angoasa îl părăsește, și umerii lui sunt ușori! Cei mai mulți își închipuie că ne reîntoarcem mereu la abis pentru a regăsi starea îndepărtată de pre-naștere și de pre-angoasă. Dimpotrivă, eu sunt convins că cu cît pasiunea vieții consumă un om, cu atît el trece prin femeie și cu atît înaintează. (Spun clar cel ce trece, nu cel ce se înrădăcinează, ca Don Juan.) De fapt, omul are în mai mare măsură nostalgia infinitului în fața sa, decît a pre-conștiinței îndărătul său. De la primul contact cu aerul, răul duratei se instalează în plămîni. Lunga evoluție a vieții, de altfel, nu este oare tragedia și grandoarea unei scîntei care a vrut să dureze? Omul, care este această scînteie devenită conștiință, nu e diferit. El se îndreaptă spre femeie, pentru a trăi mai intens. Astfel, pentru mine nu există nici o îndoială că cel care urăște sexul, devine un inchizitor al vieții înseși. Acela nu se naște niciodată. El nu cunoaște decît obsesia neființei. Pentru mine, a deveni un om, înseamnă a trece mai întîi prin abisul sexului și al femeii. Totuși, concep foarte bine, pe un alt plan, că sfîntul trece prin celălalt, fratele său umilit, și înfometat. Cum ar putea să accepte eul său, cine nu-l acceptă pe celălalt? Trebuie deci să poți să te hrănești cu femeia cum te hrănești cu soare.

•

Îmi mai rămînea să fac al treilea pas, cel mai greu, cel mai penibil: să mă accept pe mine însumi. Mi se pare că tocmai aici dualismul are cea mai mare priză, cele mai multe rădăcini. Căci trebuie mai întîi să te accepți, să te vezi cu limitele tale și cu

puțințele tale, înainte de a purcede la îndelungata luptă cu Îngerul, care, într-o zi sau alta, ne împinge în fața divinității. Și în mod deliberat eu îndepărtez aici această etapă, pentru că ea nu are sfîrșit. Lupta continuă pînă în ultima clipă. E întreaga poveste a unui om și a unei vieți.

Vorbesc de etape, dar este evident că, de la o carte la alta, aceleași etape revin, că ele se amestecă și se încalecă. Viața nu este chiar atît de simplă iar înaintarea implică atîtea reculuri și eșecuri! Astfel, povestea acceptării eului meu, întreprinsă în prima mea carte, se continuă în cea de a treia, Soarele dedesubtul morții. *A te accepta pe tine însuți, înseamnă nu numai a-ți accepta ființa, ci și poporul tău. Căci oricare ar fi nivelul limbajului unui poet, acest limbaj are chiar sîngele poporului său în cuvinte. Numai celor orbi li se pare că uneori poetul se îndepărtează de poporul său. Prima datorie a generației mele a fost aceea de a termina lupta împotriva dualismului, care fusese întreprinsă de Saint-Denys Garneau. Or, abia ne eliberaserăm, pe plan personal, de penibilul dualism, că am și fost siliți să luăm act, pe plan național, de o dualitate nu mai puțin dăunătoare: dualitatea limbii și dualitatea politicului. Ce fel de oameni blestemați trebuia să fim noi, pentru ca singura noastră moștenire să fie dualitatea? Individ și popor, noi o purtam în artere ca pe o tară. Iar noi care ne trezeam după ce visasem o cultură care trebuia să fie cea mai înaltă expresie a poporului nostru, puteam noi să ne iluzionăm și să ne închipuim că această cultură prindea formă și rădăcini vii în pofida zidului dualității? Împreună cu mai mulți poeți din generația mea, eu nu puteam decît să scriu poeme care făceau într-un fel «psihanaliza» unui popor care îndura dualitatea. Și atunci, ca o forță a gloriei și a spațiului, suiră în mine mai multe cîntece ale viziunii eliberării: «Geologie», «Iar noi am vrea», «Fluviul vertical», «În lumină» și «Giganți triști».*

Azi ieșim goi dintr-o baie a memoriei pentru a locui albi
matricea vegetală și vastă...
Sîngele cu încetul iubi carnea.
Soarele se înălță pînă la om.

•

Da, soarele e mereu acolo. Pînă aici, am vorbit despre povestea eliberării. Dar încă n-am spus nimic despre celălalt pol, cel negru, de care de asemenea trebuie să fim conștienți. Trebuia să reiau, unul cîte unul, toate poemele mele, pentru a face să se simtă că moartea, răul, neliniștea, suferința — toate lucruri inerente condiției umane — par să contrazică, să împiedice sau să distrugă mersul meu spre soare, spre femeie, spre eul meu, spre poporul meu și spre Divinitate. Astfel, multe imagini ale mele sunt concepute ca niște contraste care se unifică, ele sfidează mereu vechiul principiu al noncontradicției. Eu nu văd decît percepînd cei doi poli. Aici se află chiar esența eului meu și a poemelor mele.

O, cutremurul corpului,
cînd viața prea vie și blondă,
se izbi de moartea opacă,
de spațiul lutului.

Moartea e în soare
cînd omul se face noapte...

Nu mi-este cu putință să-mi urmez mersul, decît asigurîndu-mi cei doi poli. Ceea ce înseamnă să spui că a fi viu, pentru mine, înseamnă a avea curajul de a accepta

© Biblioteca Centrală Universitară din România

această viziune, această conștiință a tragicului; de a accepta această tensiune. Nu există nici o îndoială, de pildă, că faptul de a trăi zilnic cu moartea, a o înfrunta, a resimți fiorii neliniștii ei contribuie la menținerea acestei tensiuni. Într-un anumit fel, eu nu pot să mă gîndesc la moartea mea, fără a avea impresia că voi îndura actul cel mai injust și mai arbitrar pe care-l pot concepe. Îndată ce vrei să trăiești și ai față de viață o iubire intensă, mi se pare de « negîndit » ca ființa noastră personală să fie de ordinul finitului. Iar moartea devine atunci marea privațiune, nu prin anticipație, ci pentru că ea deja se insinuează în noi în ritmul pulsațiilor inimii. Animalul, din mine, pe care-l simt pînă în cele mai mărunte fibre ale mele, nu acceptă moartea pe plan biologic. Dar omul care sunt nu-i poate suporta angoasa decît pentru că încearcă, pe plan poetic și metafizic, o speranță devorantă. Astfel, anumite elanuri spre lumină, anumite intuiții țîșnind din supra-conștiință sunt posibile și imaginabile; dar ele nu sunt așa, decît pentru că s-au hrănit din rana privațiunii. Astfel ajung să trăiesc și să accept acest dureros paradox al ființei umane. Conștiința morții și speranța mă fac demiurg, și nicidecum asemenea « isme » ca suprarealismul. Or, această trîntă cu moartea, această rană a privațiunii și această speranță, eu le resimt nu numai pe plan personal, ci și la nivelul colectivului, la nivelul umanității. /. . ./

•

/. . ./ Poetul nu se simte strivit de misterul lumii cum putea să se simtă omul primitiv, el îl înfruntă și îl pătrunde ca un fiu al lui Orfeu și Prometeu. Prin simțirea sa, primitivul se temea; prin simțirea sa, poetul iubește și cunoaște. Căci funcția poetului e aceea de a iubi viața și de a da socoteală de extazul său. Or, funcția omului de știință este aceea de a observa fenomenul pentru a-i descoperi legile. Iar dacă acest savant iubește, ca Teilhard de Chardin, el nu iubește ca om de știință, ci ca om, ca poet. Funcția poetului e și aceea de a cunoaște. Ca și omul de știință, el contemplă viața, dar mijloacele sale sunt imaginația și sensibilitatea. După Jung, poetul acționează asupra « spiritului inconștient al timpului ». El pregătește inconștientul pentru metamorfozele creației viitoare. Și prin intuiția sa, prin inconștientul său, el anticipează descoperirile și conștiința omului de știință. Abordarea unui text de către semiologie, de pildă, e un efort de cunoaștere științifică. Cu toate că necesară, această cunoaștere își are limitele sale și nu exclude intuiția pe care un poet poate s-o aibă asupra unui asemenea text. Acesta își pune întreaga sa personalitate în serviciul lecturii. Ceea ce îl pasionează mai întîi este dimensiunea existențială. Acolo unde intră în raport dialectic, lingvistul observă, structuralistul propune un « joc de figuri pur raționale », et caetera. Or, bine înțeles, lumea imaginară nu e niciodată reductibilă la o sezisare rațională, logică sau sociologică. Ea este în sine o cale de cunoaștere. Trebuie să fie respectată ca atare. Noii vrăjitori capătă cu ușurință năravuri imperialiste. Dar omul de știință, nu se află oare el abia în primul stadiu al descoperirii și cunoașterii? Nu suntem decît în zorii vîrstei științifice. Poetul, însă, el s-a născut odată cu omul vîrstelor mitice. Și, de atunci, pleoapele lui nu s-au mai închis, privirea sa merge mereu mai departe în zare, și mai repede. Iar ceea ce un poet vede în ființa sa, în univers, nici un om de știință nu va vedea. Ei nu se află la același nivel de luciditate.

Iată ce înseamnă pentru mine experiența poeziei. Ea este indisociabilă de viața mea. A mă gîndi la experiența mea poetică, înseamnă a gîndi în termeni de durere și bucurie. Și poate că, la poeți, percepția, experiența durerii și a bucuriei sunt mai profunde. Pentru a întrebuința un cuvînt pe care contemporanii mei îl plac îndeosebi, aș zice că poetul este un specialist al durerii și bucuriei, ca sfîntul. O, de-ar ști oamenii care resping poezia, poemul, cît de mult este vorba în ele de propria lor viață, de propria lor ființă! Poetul este un specialist al omului total, el nu e decît om, umanitate. Dacă oamenii ar vrea să nu-și piardă puterea de a simți, să nu se usuce, să nu creadă exclusiv în intelect, atunci ei ar simți că poemul este un lucru în mod esențial simplu, că omul vorbește în el despre iubirile și despre morții săi, despre soare și despre pămînt, despre celule și despre galaxii; ar ști că poemul nu e obscur decît în măsura în care puterea lor de a simți este diminuată. Nimic nu e obscur pentru simțire, totul e obscur pentru intelect. Or, majoritatea oamenilor abordează poemul așa cum se abordează o problemă, în loc să se apropie de el cum te apropii de soare, fluviu sau femeie. Refuzul de a simți, teama de a fi naiv, — iată ce distruge pe poet și pînă la sfîrșit pe om. Pentru a concepe o societate, o umanitate fără poet, ar trebui să se conceapă o umanitate care și-ar fi renegat natura sa umană. Iar eu sper că puterea noilor vrăjitori nu va fi atît de mare pentru a împinge omenirea la o sinucidere mentală sau fizică. Astăzi, știința e pentru umanitate ceea ce este primul creion pentru copil. Într-un anumit fel, oamenii sunt la fel de subjugați de știință și de tehnică, pe cît puteau să fie primitivii de elemente. Dar atunci cînd vor simți vidul acestei securități iluzorii, cînd vor avea nevoie de speranță și de iubire, poetul va fi printre ei, gata să le ofere focul său pur, slaba sa lumină și omenia întreagă.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FERNAND OUELLETTE

Pornind de la Novalis

. . . Cu raționalistul secolului al XVIII-lea sîntem, în anumite privințe, la antipozii gînditorului Renașterii, atras de panpsihism și fascinat în mod cu totul deosebit de cunoașterea astrologică. Acesta din urmă concepea omul ca pe un microcosm avînd propria sa unitate și oferind o perfectă concentrare a cosmosului însuși. În Occident, începînd cu Grigore cel Mare [1] și mai ales cu Bernard Silvestris, se credea că microcosmosul se reflectă în macrocosmos. « Natura a creat omul după imaginea macrocosmosului », scrie Alain de Lille. Magia și astrologia trebuiau să permită omenirii dominarea forțelor ascunse ale universului. Acest om al Renașterii era în căutarea *totalității*. Adevărurile prea bine stabilite se năruiau unul după altul. Pămîntul încetase să mai fie axa lumii, doar pentru un Copernic această axă fusese dintotdeauna soarele. Intelectualul Renașterii, se va spune, gîndea în termeni de ruptură. Numai Dumnezeu va rezista surpării acestor idei absolute. Dar, deja, pentru un Pico de la Mirandola, « nu totul este în tot ». Omul este un creator care decide în mod voluntar asupra destinului său în ierarhia ființelor. Cu Leonardo da Vinci, predomină nu judecata predecesorilor ci experiența. Totuși, vechiul vis al unității cunoașterii subsistă și « se prelungește în magie, în alchimie sau în sisteme extravagante de punere în corespondență a diverselor ordine ale universului și științei ». Magia, știință nobilă prin excelență, descoperă « adevărata urzeală a universului ». Imaginația domnește ca o formă de activitate cu adevărat suverană [2]. Giordano Bruno va spune: « [. . .] imaginația este, într-adevăr, simțul simțurilor [. . .] Rămînînd ascunsă și acționînd înlăuntrul sufletului, acest simț conține părțile superioare ale ființei vii și constituie, ca să-i spunem așa, culmea ei. (Căci în jurul lui a construit natura întreaga mașinărie a individului.) » Anumite cugetări ale lui Nicolaus din Cusa (« creația este reprezentarea vorbirii interioare »), sau ale lui Paracelsus

---

* Fragment din eseul *Depuis Novalis*, Ed. Hurtubise HMN, Montréal, 1973.

[1] « Omul este, într-un anumit sens, toate lucrurile ».

[2] Mai tîrziu, Malebranche, cum bine se știe, va încerca să compromită imaginația, atribuind filozofiei această funcție critică.

(« Din lumina Naturii trebuie să vină iluminarea pentru ca textul tuturor *libri naturae* să fie înțeles . . . »)

În fine, « întregul pămînt este o carte, o *Liberei* (bibliotecă) în care întorci paginile cu piciorul și pe care trebuie s-o studiezi peregrinînd », îi influențează, pe diverse căi, pe primii romantici. *Toposul* « cartea lumii » îi magnetizează. Pornind de la Montaigne și Goethe, trecînd prin Descates, Diderot, Rousseau, ei vor putea spune, la rîndul lor: « [. . .] mi-am petrecut restul tinereții călătorind ». Acest spirit al *Discursului despre metodă* va persista.

În multe privințe, este evident că Romanticul restabilește legăturile cu omul Renașterii. Astfel, mitul este pentru el, cum a demonstrat-o Béguin, mai real decît « catalogul datelor sensibile ». Prezența în el a divinului apare romanticului mai evidentă decît înlănțuirea logică, decît legile fizicii și decît analizele chimiei. De ce-am fi surprinși că Novalis a remarcat, în *Die Lehrlinge zu Sais*: « Ce ciudat ca tocmai cele mai sfinte și mai încîntătoare fenomene ale Naturii să rămînă în mîinile unor oameni atît de apatici cum sînt deobicei chimiștii ». Pentru poet, Natura este, într-adevăr, singurul Tot cu care omul se poate compara. Romanticul, ca și umanistul, sînt convinși că « vîrsta de aur a adevărului nu se află în urma lor, ci înaintea lor ». După Ronsard, romanticul cîntă « Sfînta Natură ! ». Pe urmele lui Dante și Petrarca, el se întoarce spre omul interior. Ca și Calvin, el crede că « prin cunoașterea de sine se ajunge în mod firesc la cunoașterea lui Dumnezeu ». Pentru romantic, ca și pentru umanist, limbajul și literatura au o importanță fundamentală. Pentru romantic, ca și pentru scriitorul Pleiadei, poetul este un inspirat « învestit cu o grandoare aproape sacerdotală ». Pentru ei, călătoria este cea mai bună carte: « ea permite [. . .] să-ți sporești imaginația, să contempli mama Natură în deplina ei majestate ». Dar, deși e o călătorie reală, « e totodată și călătorie înlăuntrul lor înșile, și care le e proprie », iar uneori, în anumite cazuri, o călătorie inițiatică. Totuși, romanticul, spre deosebire de umanist, a rupt cu Antichitatea. El se consideră « un modern ». El restabilește legătura cu omul Evului Mediu, cu creștinul, cu barbarul, în timp ce umanistul este legat de lumea antică și de cunoașterea clasică. Al cincilea *imn* al lui Novalis are semnificația unei *treceri*. Romanticul se angajează pe o altă cale decît aceea aleasă de clasici precum Goethe sau chiar Hölderlin. Romanticul își asumă total această convingere a lui Fichte: « Îndreaptă-ți atenția spre tine însuți, desprinde-ți privirea de tot ce te înconjoară și întoarce-o spre interiorul tău, iată cea dintîi injoncțiune a filosofiei la adresa discipolului ». Dar nu e sigur că romanticii au sezisat această cugetare fundamentală a lui Rousseau care le era, totuși, atît de apropiată: « Imperiul voinței e separat de imperiul cunoașterii. Ele se opun prin faptele, ca și prin căile lor ». Credința lui Novalis în « idealismul magic » lasă să subsiste o anumită îndoială.

Dacă omul secolului XVIII, al *Aufklärung*-ului, a fost insensibil la imagini, orb în fața nenumăratelor semne ce scînteiază în univers, s-a spus că, totodată, el a fost și o ființă « fără mirare, fără angoasă ». Romanticul părăsește turnul de observație pentru a-și îndrepta privirea spre sine. Uneori, el reia contactul cu tragicul existenței, conștiința sa este « nefericită » în fața tensiunii dialectice. Apar astfel o nouă metafizică, o nouă sinteză. Primii romantici sînt moniștii, cel puțin la începutul noii lor tentative de a investiga lumea. Ca atare, ei se îndepărtează de Jacob Böhme și de acea sensibilitate acută față de tragedia creației, de prezența răului, de lupta încrîncenată « dintre principii contrare », de Dumnezeul unic « care este Răul și Binele ». Reapar marile mituri: Unitatea, Sufletul lumii, Numărul suveran, Vîrsta de aur, Limba primitivă, cărora romanticii le vor adăuga Noaptea, inconștientul și

Visul. Iată de ce şi-a intitulat Béguin unul din capitolele lucrării sale *L'Ame romantique et le rêve* : « Renaşterea renaşte ». Romanticii apar, deci, ca nişte oameni ai globalităţii şi ai Unităţii.

Printre precursorii, fondatorii şi contemporanii care au îngăduit această nouă cîntare pe care un Novalis o va duce pînă la limita extremă, trebuie menţionaţi poetul Klopstock, Hamann, « magul Nordului », Hemsterhuis, Zacharias Werner, maestrul din Saïs, Baader, Ritter, Steffens, etc. E vorba aici de un curent de gîndire care, formîndu-l realmente pe Novalis, îi va forja viziunea asupra Naturii şi va face posibilă, în acest sens, o carte ca *Die Lehrlinge zu Saïs*. Dar să nu uităm nici forţa subiectivismului pietiştilor, individualismul exacerbat al *Sturm und Drang*-ului cu Herder, Schiller şi Goethe, filozofia lui Fichte, a lui Schelling şi teologia lui Friedrich Schleiermacher.

Pentru Johann Hamann, de pildă, o profundă simpatie prezidează manifestările vieţii, nimeni nu săvîrşeşte vreun act sau vreun gest izolat. Omul se află în centrul creaţiei. Creaţia, în întregimea ei, se află în el. A cunoaşte va însemna, deci, « a coborî în sine ». Realul va fi sezisat în experienţa trăită, în contemplarea de sine. Fiecare obiect are o valoare simbolică, este o manifestare a Unicului. « Cartea Naturii şi a Istoriei, observă el, nu e nimic altceva decît cifre, decît semne ascunse care au nevoie tocmai de cheia care interpretează Sfintele Scripturi ». Astfel, pe urmele lui Hamann şi Fichte, Novalis scrie în *Blütenstaub*: « Drumul misterios duce spre înlăuntru. În noi, sau nicăieri, sunt eternitatea şi lumile, viitorul şi trecutul. Lumea exterioară e universul umbrelor. »

Dacă Cuvîntul creează lumea, cuvîntul, dar numai acela al poetului, o recreează. Poezia este limba maternă a umanităţii la Vîrsta de aur. Ea este chiar « modul obişnuit de a reacţiona al spiritului uman » — va spune Klingsohr în *Heinrich von Ofterdingen*. Acolo unde Natura se înfăţişează simţurilor într-o dezordine universală, Poezia reconstituie unitatea. Ea ne restituie, chiar dacă numai pentru un moment fulgurant, sensul profund, universal, îngropat în fiecare din noi încă de la origini. Gîndirea filosofului englez Shaftesbury se întîlneşte cu aceea a romanticilor. « În primul rînd artistului — care fără încetare zămisleşte lumea în mic, care o produce sub formă obiectivă, — îi devine inteligibil universul [. . .] Orice fiinţă singulară nu e pentru el decît un semn, o hieroglifă a divinului ».

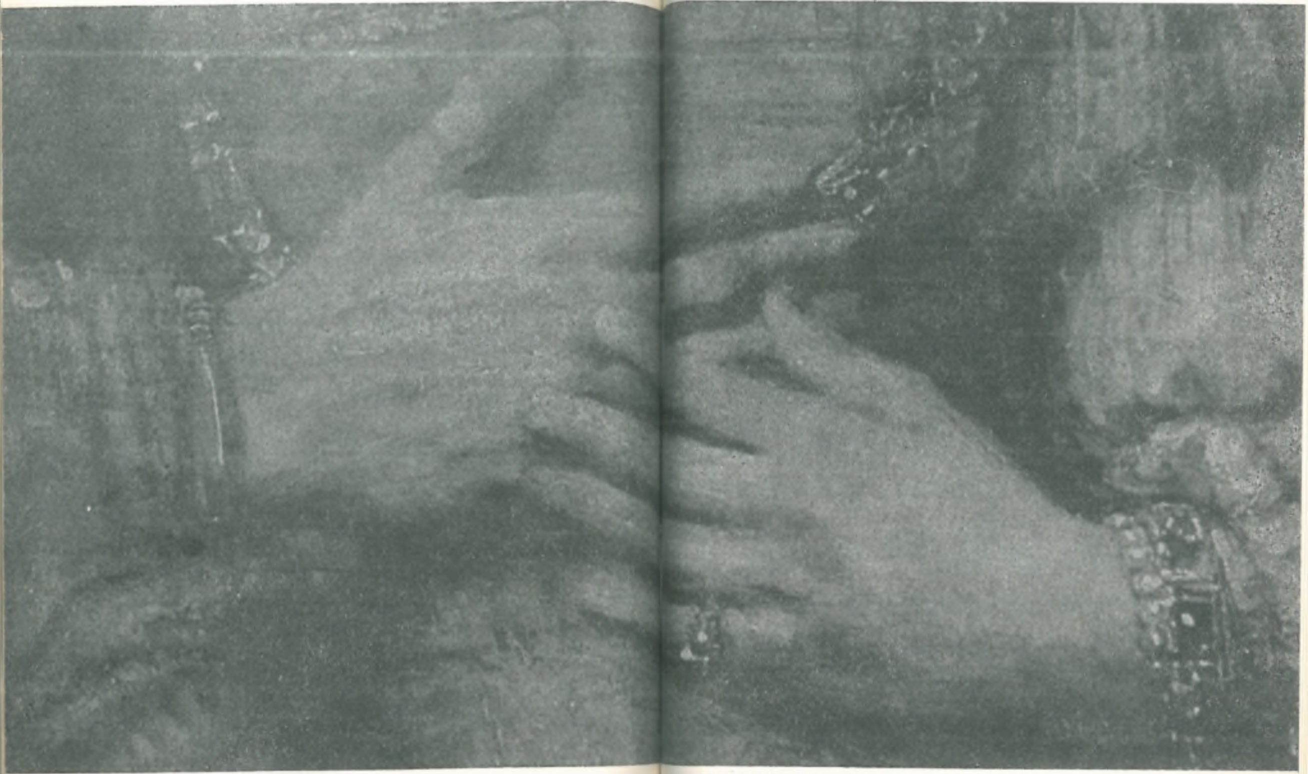
Franz Baader, cel mai mare dintre discipolii lui Jacob Böhme, după părerea lui Nicolas Berdiaeff, singurul romantic care a fost direct influenţat de Saint-Martin, afirmă că « numai Totul trăieşte ». Expulzîndu-se din sine însuşi în extaz, omul se eliberează de individualitatea sa şi se contopeşte cu Totul. Natura, după Baader, ni se oferă într-adevăr ca « un organism însufleţit », şi nu ca o « maşinărie demontabilă în diversele ei piese ». Unitatea percepută în adîncul sinelui permite sezisarea Totului. Demersul romantic constă în a porni de la unitatea originară pentru a accede la unitatea regăsită prin *devenirea* totală. Şi tocmai pentru că omul poartă în el germenul acestei unităţi, adaugă Novalis, « va putea s-o înţeleagă. Nu poate fi înţeles decît ceea ce se poate dezvolta în sine organic ». Cum spusese Böhme: « Lumea întreagă, exterioară şi vizibilă, cu esenţa ei, nu e decît un semn sau o aparenţă a celei interioare şi spirituale; tot ce este interior şi latent are un caracter exterior corespunzător ». Apare din nou concepţia neoplatoniciană, monistă, asupra sufletului universal. În această căutare a Totalităţii, romanticii se angajează plenar. În măsura în care platonismul poate să însemne « o reîntoarcere la om, reacţia existenţială a unor indivizi neliniştiţi, mai preocupaţi de salvarea lor decît de cercetarea naturii », romanticii sunt platonicieni. Pentru ei, sarcina omului

constă în descifrarea semnelor universului, a « hieroglifelor divine ». Iar omul trebuie să se pună poetic în acord cu aceste semne, pentru a presimţi proiectul lui Dumnezeu. Poeticul şi eticul se confundă. Idealul divin se proiectează în om şi dincolo de el, în semne. Actul poetic reflectă acţiunea divină. Natura întreagă este un « poem îndrăzneţ ».

Pentru Heinrich Steffens, « marele dialog al Totului cu sine însuşi care se duce în fiecare din noi într-un fel aparte şi bine stabilit » reprezintă adevăratul mister. Omul devine cel ce răscumpără Natura. El încearcă deci să aibă din nou conştiinţa a tot ceea ce poate fi salvat în el din forţa de dinaintea rupturii. Novalis, continuîndu-l pe Steffens, exclamă: « Oh ! dacă omul ar înţelege muzica interioară a Naturii şi ar avea un simţ pentru a sezisa armonia exterioară ! ». Omul de odinioară era dotat cu un *simţ universal*: simţul intern. El nu trebuia decît să se contemple pe sine, pentru a atinge o realitate a cărei pură imagine era el însuşi. Căci « simţul ceresc, va spune un personaj din *Discipolii*, înseamnă o lumină interioară ». Cu toate că foarte slăbit, acest simţ universal supravieţuieşte în noi. El este forţa oricărui geniu, al oricărui poet autentic. Căci simţul poetic « este simţul originarului, al individualului, al ocultului, al misteriosului, a tot ce poate fi revelat, al miracolului necesar », subliniază Novalis. Fiecare poem este semnul acestei viziuni. De unde forţa imensă a imaginaţiei. Căci aceasta, după Baader, produce realul. Iar « adevăratul real nu e perceptibil prin simţuri », adaugă Novalis, căci « poezia este adevăratul real absolut ». Ea dă răspunsuri acestei profunde interogaţii a divinului din noi. Acolo, în sînul inconştientului, se inserează « vastul proces al Naturii ». « Unde se face contactul lumii dinlăuntru cu lumea exterioară, acolo este sediul sufletului », remarcă Novalis. Acolo « noi rămînem în armonie cu ritmurile cosmice şi fideli originii noastre divine ». Visul facilitează această întoarcere la sursele înseşi ale vieţii în noi. Steffens crede că « somnul este adînca reîntoarcere a sufletului în sine însuşi ». În acest sens, moartea dizolvă individualitatea, împlineşte aspiraţia noastră de reintegrare în Tot, marea unitate pierdută. Ea este un început. Dar, pornind de aici, de jos, ne luăm avînt. Novalis retranscrie în jurnalul său această reflecţie a lui Hemsterhuis: « Trebuie să scuturăm scoarţa materială; avem nevoie de moarte. Cîte dezvoltări, cîte morţi îi sunt necesare sufletului, pentru a ajunge la cea mai înaltă perfecţiune de care e capabilă esenţa sa. E de ajuns să ştim că *începînd chiar din această viaţă ne luăm elan*, că moartea nu ne schimbă direcţia pe care am luat-o şi că ea nu face decît să accelereze mişcările sufletului în această direcţie care depinde în întregime de energia şi de fiinţa liberă ».

Mistuit de aceste mituri, de această dorinţă; nerăbdător, înrădăcinîndu-şi mereu viziunea în experienţa sa profundă, în viaţa sa interioară, profetul Novalis apare în ochii tuturora ca romanticul însuşi, care ne-a dat *Imnurile către noapte*. El este *trezit*, pentru că spiritul său nu e într-adevăr preocupat decît de prezenţa lui Dumnezeu. Pe urmele lui Klopstock, primul mare poet german, el celebrează prin *Discipolii de la Saïs* (1792) o iubire religioasă pentru Natură. Impregnat de un alt real, el ignoră tensiunile, conflictele şi lucrarea răului. Poate că Mozart însuşi nu fusese atît de *angelic*. « La un anumit nivel de conştiinţă, afirma Novalis, nu mai există rău ». Disperarea nu se manifestă în opera sa, decît un scurt moment, la începutul părţii a doua din *Ofterdingen*. Această călătorie iniţiatică, această romantizare care este o « înălţare la puterea calitativă » capătă sensul profund al unei căutări a Unităţii şi a Iubirii.

În româneşte de ALINA LEDEANU



«Vezi, mîna nu se închide în semn de posesiune . . .»

REMBRANDT VAN RIJN, *Logodnica ebree*, detaliu
către 1664 — ulei pe pînză, 1,180 x 1,640 m, Amsterdam Rijksmuseum

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

FERNAND OUELLETTE

Moartea vie

Există o lumină ce nu vine
nici de la soare, nici de la lună.
LIE tzeu

Iar lumina aceea nu se aseamănă
prin nimic cu lumina sumbră
care, străpunsă de tenebre, ne întunecă
privirea.
RIMBAUD

IV, 3

Rar se întîmpla ca Viviane să nu-i aducă un cadou lui Jean. Chiar dacă el o certa, ei nu-i păsa. Uneori era un album cu reproduceri de pictură. Alteori o pensulă sau pînză. Într-o zi, ea îi aduse una din cele mai bune lucrări consacrate lui Vermeer. Jean îi spusese că era pictorul care-l marcase cel mai mult, după Rembrandt. Văzuse o bună parte a operei lui în diverse muzee. De altfel, nu se dusese în Olanda decît din venerație pentru Rembrandt și Vermeer.

Imediat, nerăbdător ca un copil, el începu să caute reproducerea *Logodnicei ebree*.

« Uite, Viviane, ce minune, cîtă omenie ! Vezi, e tabloul unei logodne, deci al unei iubiri. Dar ai zice că e o iubire ce abia se naște, sau oricum o iubire încă fremătînd de discreție. Oare se iubesc? Pot ei să se iubească, odată ce tînăra fată a fost aleasă fără știrea ei? Observă somptuozitatea în roșu și ocru a veșmintelor, care permite luminii să se pîrguie, la fel granulația pielii, ridurile, oasele. Dacă privești cu atenție, ceea ce te orbește este tandrețea puternică a logodnicului. E adevărat ! E parcă sensul tabloului. Vorbește limpede. Nu se poate spune că logodnicul ia în posesiune această femeie ca un negustor. Sigur că nu. El o oferă întîi ei înseși aproape cu religiozitate. Asta e. Înainte ca ea să i se dea lui, el vrea ca ea să

* Fragmente din romanul *La Mort vive*, Montréal, Les Quinze éditeur, 1980.

se dăruie ei înseși : să ia cunoștință de propria-i personalitate, să o afirme în mod liber. Vezi, corpurile lor nu se îmbrățișează. Logodnicul o cuprinde pe fată cu brațul stîng, fără să insite, evitînd mai ales ca mîna ei să atîrne grea pe umărul ei. Indexul e ușor ridicat, ca pentru a micșora tensiunea. Dar, fără îndoială, indexul mîinii drepte e acela care dă operei adevărata ei semnificație. Poate, însă, că merg prea departe. Pot îndrăzni să spun : « adevărata semnificație » ? Desigur nu ! Vezi, mîna nu se închide în semn de posesiune, ea ocolește cu delicatețe sînul stîng. Logodnicul o lasă larg deschisă. Distanțarea degetului mare vorbește de la sine. Cîtă gravitate la bătrînul Rembrandt ! În tinerețea sa, în forța vîrstei, deghizat în ofițer, cu capul mîndru, febril de ambiție, n-ar fi putut să prindă cu atîta profunzime sensul logodnei. A trebuit ca, prin nenorocirile sale, Rembrandt să rămînă singur cu Dumnezeu aproape « față-n față », zicea Dostoievski.

« Nu găsești, Viviane, că logodnica (soția, sau Rebecca, vor zice unii) are ceva insezisabil, ceva de o gravă înduioșare? Ea pare neliniștită, puțintel tristă, ca și cînd ar presimți întreaga sa viață viitoare. Cu mîna stîngă atinge din vîrful degetelor mîna logodnicului de sub sînul său, și din instinct mîna ei dreaptă (curbă prelungind obrazul drept al bărbatului) se ține închisă pe pubis, într-un gest de pudoare ce subliniază poate una din temerile sale. Cel puțin, așa mi se pare. Gest care nu are, de altfel, aceeași semnificație ca cel al lui *Venus din Urbino* de Tițian.

« Bineînțeles, tu ai putea descifra alte semne. S-ar putea să întîrzii asupra ochiului logodnicului sau să te oprești numai asupra țesăturii veșmintelor. Or, eu cred că există ceva inaccesibil, de îndată ce încerc să depășesc dimensiunea « vorbită » a operei. Oare mă confrunt eu atunci cu puterea luminii active, a picturii în ceea ce are ea misterios, în ceea ce are ea de netrecut? *Văd*, dar mi-e cu neputință să spun ce anume.

« Rouault a scris : „Oare unde e, în artă cel puțin, acest progres cu care ni se tot împuiază urechile?" De fapt, cine ar putea spune că există *progres* de la Rembrandt la Vasarely? Nu se poate vorbi decît de apariția unor mijloace noi și a unor materiale moderne. În realitate, oricare ar fi epoca, ochiul vede întotdeauna plecînd de la suflet, și astfel își proiectează viziunea sa asupra lumii. Cei care au sculptat marele Buddha din Bàmiyan, înalt de o sută șaizeci de picioare — îți dai seama ! — au exprimat ideea de excelență și de nemăsurat pe care o aveau despre Buddha, după cum sculptorul din Moissac l-a înălțat nemăsurat pe Christ înconjurat de învățăceii lui pitici ». (. . .)

În timp ce Jean se înflăcăra, Viviane îl sorbea cu dragoste din ochi, ca și cum ar fi fost un peisaj elaborat de spirit, un munte Sainte-Victoire devenit spirit. Îi înconjura umerii cu brațul drept, sau îi mîngîia ceafa, atingîndu-l în treacăt. În acest personaj-logodnic al lui Rembrandt exista pentru ea ceva din Jean, adică pacea mută și respectul libertății celuilalt. Ceea ce Viviane simțise și iubise imediat la el.

VII, 5

Viviane o urmă pe Véronique. Cînd ajunseră, Gilles nu se întorsese încă de la lucru. (Într-o zi, își spunea el adesea, n-am să mă mai întorc. Mă voi retrage lîngă fluviu. Turba că trebuie să așeze coloane de cifre, unele sub altele.) Cum poți să fii poet și să faci opt ore de contabilitate pe zi? Era aberant să-i ceri unui om să fie atît de rupt în două. Viața nu-i putea pretinde la nesfîrșit această despicare ! Jean avea dreptate. Mai bine să înnebunești, să te lași la fund. Ah ! cînd copiii vor fi mari, independenți, o să lase el totul. Va scrie atunci poeme în care cuvintele să lucească la fel ca zăpada).

Viviane se așeză pe sofa, cu fața crispată. Se temea de scrisoarea aceasta, ca și cînd ar fi fost silită să trăiască un coșmar familiar.

Înainte de a citi, poate pentru a-și face curaj, se ridică să vadă mai bine un tablou în albastru și alb. Apoi se așeză și începu lectura.

« Povungnituk, 5 decembrie 1972

Fără îndoială sînteți puțintel îngrijorați. Dar totul e în regulă ! După ce mi-am distrus tablourile (n-am cruțat niciunul), am luat avionul pînă la Porte de la Baleine și de acolo altul pînă la Povungnituk, sat situat aproape de vîrful Québec. E un loc populat de Inuiți. În afara unei clădiri de piatră, n-am văzut decît case de placaj și cîteva corturi de pînză peticite cu piei. Toată regiunea e măturată de vînturi care îngrămădesc zăpada, o întăresc. Lîngă rîu, am zărit ieri un ciuhurez de nea, căpșor frumos și rotund, fără egrete, aproape la fel de mare ca o buhă, cu corpul alb cu puncte brune. Vînează ziua, spre deosebire de bufnițele din pădurile noastre. Cîteva vulpi și cîțiva iepuri albi. Nici un arbore. Tundra visurilor, unde țară, animal, — totul este alb.

E ceea ce doream. Înțelegeți? Nu voiam decît un orizont alb, fără arbori . . . Linia pură. Iată tabloul meu, acolo, la orizont. Voi « pune piciorul înlăuntru » ca acel bătrîn pictor chinez de care povestește Claudel. Poate că această ultimă pînză va fi locul șederii mele definitive? Sînt destul de volatil pentru ca, în fine, lumina să mă soarbă.

Mîine am să fac o excursie, ca să fiu într-adevăr numai eu și albul. Am să ascult spațiul, vîntul și gerul.

Mi se pare că voi afla ceea ce caut dintotdeauna. Trebuia să încerc acest salt. Ultimele evenimente din Montréal și New York m-au convins că pe un anume plan eu eram la capătul drumului meu. N-am vrut să vă spun nimic despre aceasta ca să nu discutăm din nou despre proiectul meu, cum s-ar fi întîmplat inevitabil. Voi mi-ați fi arătat inconvenientele, și poate că ați fi încercat să mă opriți. Voi nu erați îndrăgostiți total, dar pentru mine nu mai rămînea de făcut decît un pas, ca să scap de vechiturile mohorîte: să pătrund corporal în alb, să mă las ars de lumină și de vînt . . . *Moartea vie* . . . dacă aș putea să dispar așa, să mă nimicesc dintr-odată ! Să nu mori de « moarte moartă », scrisese Pierre . . . O spun în deplină împăcare. Întotdeauna am păstrat în mine imaginea lui Kaji. Vă amintiți personajul acela dintr-un film al lui Kobayashi, care merge, merge prin zăpadă spre iubita lui, și se prăbușește de epuizare pentru a adormi în fine sub aripa zăpezii? Nu știu dacă vreau într-adevăr să mor. Însă ce dar mi-ar face viața dacă aș putea muri îmbrățișînd albul ! Orice, numai să scap de « Castel ». Deocamdată, vreau să plec și să privesc. Dacă i-aș fi putut da întîlnire Vivianei, am fi putut rătăci împreună pînă la limita zăpezii, a cerului, ținîndu-ne de mînă, cu sufletele abia născînde iluminînd peisajul, lumea întreagă. Ne-am fi simțit nemuritori. Acolo unde există iubire adevărată, nu mai există decît puritate. Noi doi sîntem puri. Dar viața nu ne-a îngăduit să iradiem împreună. O iubesc. Spuneți-i, dacă o veți revedea cîndva. Am plecat cu ea. Numai aici voi fi cu ea. Dacă m-aș întoarce, aș pierde-o. Ca unul care ar alerga după umbra lui. Sigur, aici ea mi-a luat-o puțin înainte. Dar am s-o ajung. O voi recunoaște după fîlfîitul pletelor ei în vînt, după strălucirile orbitoare, ca semne, pe care le va fi lăsat sufletul ei. Ne vom regăsi. Vom urca, ușurîndu-ne de absență, de singurătate și de « vechituri ». Cu otgoanele definitiv rupte. Vom călători cu fruntea și cu pieptul descoperite, cu pleoapele larg deschise. Vom fi arși pînă-n adînc. Lumina nu va putea să ne rateze. Va trebui să ne lovească, să ne locuiască, *să devină chiar carnea noastră*. »

Mult timp, Viviane rămase zdrobită, mută, torturată de cele mai neînsemnate cuvinte ale lui Jean. Recitea scrisoarea, în timp ce lacrimile pătau cerneala, cerneala aceea neagră folosită întotdeauna de el. Se ridică dintr-un salt, și se aruncă în brațele Veronicăi.

« Unde e acum? Spune-mi, Véronique, cum să citesc scrisoarea asta? Ce sens să-i dau? Mi se pare în același timp atît de calm și atît de vrăjit de tăcere, de moartea însăși. »

Véronique clătină din cap, incapabilă să dea un grăunte de speranță. Oricît ar fi încercat să găsească cuvintele pe care le aștepta Viviane, se simțea doborîtă, neputincioasă. Imaginile se depuneau în ea ca un nor albastru, nu ajungeau să capete formă. Viviane suspina.

Gilles se întoarse extenuat de la birou. Văzînd-o pe Viviane, încremeni o secundă, apoi se dezmetici și se grăbi s-o îmbrățișeze, ca și cînd ar fi putut să surprindă mai bine în ea prezența îndepărtată a lui Jean. Întorcîndu-se spre Véronique, o întrebă dacă a primit cineva vești de la Jean. În fața răspunsului ei negativ, Gilles se îndreptă spre fereastră. Seara era pătrunsă de magia unei nopți înzăpezite. Vîntul se agăța de arbori, sufla prin crăpăturile ferestrelor. O lună plină atenua prin prezența ei dezolarea pămîntului. Gilles se uită la Viviane, încercînd să surîdă:

« Nu știu dacă Jean vede această lună ca și noi, dacă o desenează? »

În românește de **ALINA LEDEANU**

La mort vive **a apărut în 1980, la doi ani după primul roman al lui Fernand Ouellette, *Tu regardais intensément Geneviève*, care a surprins prin scriitura sa realistă și prin autenticitatea confesiunii. De data aceasta, autorul trece de la problematica nudă a iubirii, la aceea a raportului viață-artă, realizînd un fel de roman de idei. Personajele sunt de fapt ipostaze ale autorului însuși, în calitatea sa de creator: Jean e pictor, Aimée — « sora » sa — e muziciană, Gilles scrie poezii, iar Pierre proză. Într-un anumit fel, romanul pune problema acută a actului de creație din puncte de vedere diferite, examinînd modalități creatoare diverse propuse de caracterul diferit al demersului și mijloacelor: sfîșierile, nesfîrșitele căutări, îndoielile, momentele de exultanță etc. — toate circumscriu o temă obsedantă, specifică criticului de artă Ouellette sau autorului unei cunoscute monografii consacrate muzicianului Varèse.**

Datorită personajului principal, atenția se concentrează asupra picturii; preferințele autorului sunt deschis afirmate: Vermeer, Rembrandt, Cézanne, Brâncuși, Chagall, Rouault. Dar problematica picturală vrea să acopere, indiscutabil, problematica creatoare în general; simbioza poezie-pictură-muzică-proză se impune ca un plan de adîncime, același pentru toate artele. La un moment dat prozatorul Pierre declară: « Nu-mi amintesc cine a spus că azi nu mai e vorba de a încerca povestirea unei aventuri, ci aventura unei povestiri/. . ./ Vreau să izbutesc prin

densitatea poetică a ansamblului. Caut un ton de muzică de cameră, în care uneori izbucneşte violenţa unei disonanţe ca o fotografie realistă apărută brusc pe o pînză ».

Momentele de viaţă alese de autor sunt, de obicei, cele de criză a creaţiei, de impas în faţa pînzei sau paginii albe. În felul acesta se luminează drumul oricărui artist în căutarea propriei identităţi. Iar obsesia fundamentală, urmărită la toţi artiştii citaţi mai sus, de la Vermeer la Rouault, este aceea a luminii. Poetul Ouellette, era el însuşi un solar, cum o mărturiseşte în *Journal dénoué*. Dar aici lumina devine aproape subiect al picturii, în orice caz spaţiu şi mijloc de creaţie, limbaj. Vorbind despre pictura sa ca despre o « odisee interioară, în care fiecare pînză constituie o trecere, o stelă funerară, o epifanie », personajul principal consideră lumina drept « Graalul său » : e darul pe care — afirmă el — i l-a făcut viaţa prin intermediul muzicii lui Mozart, dar şi prin mijlocirea lui Vermeer, la care « prezenţa luminii /. . . ./ pare pecetea fiinţei şi a eternităţii ».

De altfel, chiar explicaţia sintagmei care dă titlul romanului are la bază tot interpretarea luminii : « Eşti singur cu lumina, cum eşti singur cu moartea ta. Încep să mă înfăşor în mantia veche a lui Rembrandt. Dar eu sunt un privilegiat întrucît eu *văd*. /. . ./ trebuie să faci saltul în alb, chiar dacă sufletul nu-şi mai poate reveni din asta, chiar dacă el devine negru. . . *Moartea vie* ».

Tensiunea lăuntrică a necontenitei dezbateri cu sine, pe care Fernand Ouellette o transferă de la o artă la alta, este ceea ce dă valoare existenţială şi ideatică acestei proze lucide, de om de gust, de intelectual, de stilist.

A.L.

MIHAI ISPIR

PUNŢI CĂTRE LUME

Vie des arts

Apărînd trimestrial, începînd din 1956, revista canadiană *Vie des Arts** este gîndită a fi, aşa cum nota în editorialul numărului 100 din toamna lui 1980, Andrée Paradis, directoarea publicaţiei, « o unealtă de expresie deschisă . . . un vehicul care să ţină seama de prioritatea imaginii ». Din programul revistei, punctat în acelaşi editorial, reţinem atenţia faţă de stabilirea « unui contact strîns între artişti şi public », ca şi asumarea misiunii de a atinge « toate elementele culturii umane ».

* Publicată de Societatea La « Vie des Arts », cu ajutorul Consiliului Artelor din Canada, al Ministerului Afacerilor Culturale din Québec şi al Consiliului Artelor al Regiunii Metropolitane din Montréal.

@Asociația Ziariștilor Independenti din Romania

Primul director al revistei, Gérard Morisset, vedea în *Vie des Arts* « un organ de informare pe cît posibil de larg şi complet ». Şi continua: « Toate disciplinele artistice vor avea partea lor, cele ale trecutului, ca şi cele de astăzi. Tendinţele actuale vor face obiectul unui examen grijuliu şi imparţial; căci *Vie des Arts* nu e deloc dirijată împotriva cutărui sau cutărui grup de artişti, ci, mai degrabă, către o mai mare comprehensiune a artei. La ora cînd se accentuează ruptura între o anume artă, care e legitimă, şi un anume public care nu cere decît să înţeleagă dar care nu are totdeauna mijloacele necesare să o facă, nu e momentul certurilor mai mult sau mai puţin sterile, dar al acţiunii educative. *A face înţeleasă opera de artă, a o face simţită* ». Acestui proiect, atît de justificat în anii '50 cînd a fost formulat, ca şi în anii '80, Andrée Paradis îi adaugă o nuanţă ce are în vedere şi realitatea mai recentă a postavangardei: « a nu lăsa să treacă neobservat artistul de astăzi sau de mîine pentru care *sensul* e din nou legat de o idee a valorii ».

Parcurgînd sumarele revistei de-a lungul mai multor ani, apare limpede, dincolo de transformările fireşti legate de evoluţia însăşi a realităţilor artistice, ponderea acordată informării temeinice, argumentate şi competente în rubrici ca *Le monde des arts*, *L'art qui se fait*, *En bref dans les galéries*, *Art-actualité*, *Artplan*, *Agendart*, *Lectures*. Panoramarea actualităţii e astfel în permanenţă împlinită cu acurateţe şi discernămînt, oferindu-se cititorului trasee orientative nete într-un cadru de ritmicitate a evenimentelor, momentelor de tensiune intelectuală şi punctelor de interes cărora le sînt, fireşte, rezervate substanţiale spaţii tipografice.

Din numărul consacrat, în vara lui 1976, Olimpiadei desfăşurate la Montréal, menţionăm articolul *Paradoxes sur les arts et les sports*, semnat de Gilles Hénault. Conceput sub forma unei dezbateri între parteneri imaginari, articolul pune în discuţie concursurile artistice care fac inevitabilă compararea artei şi performanţei sportive, din unghiul anumitor criterii de apreciere. Citām un fragment din acest dialog: « . . . Dacă se poate forma un bun sportiv graţie unui antrenament intensiv, este de părere autorul, mă îndoiesc că se poate obţine un Picasso în acelaşi mod. *Eu* — Nu în acelaşi mod, desigur. Totuşi, în artă ca şi aiurea, talentul nu cade din cer: el e rezultatul uceniciei prealabile şi al unei lungi practici. Picasso e un exemplu . . . *Félix* — Nu e mai puţin adevărat că în general creaţia pretinde condiţii particulare, o libertate, un anume climat cultural şi desigur, deopotrivă, o încurajare ». În acelaşi număr, Eric Cameron, profesor de pictură la Universitatea din Guelph, sub titlul *Enseignement de la peinture* face cunoscut o parte dintr-un interesant program de studiu care porneşte de la constatarea că « Locul preponderent pe care-l ocupă pictura printre inovaţiile fundamentale ale artei moderne provine din abandonul virtual al originilor sale artizanale ca urmare a fabricării, începînd cu mijlocul secolului trecut, a culorilor în tuburi pliabile conţinînd materii colorante gata preparate. » Aşa stînd lucrurile, « în absenţa fundamentului artizanal, profesorul ca şi studentul sînt imediat confruntaţi cu problemele artei ». De aici reflecţia pertinentă şi aplicată, propusă cursanţilor, cu rezultate remarcabile, asupra modurilor tradiţionale de reprezentare şi asupra capacităţii lor semnificante, azi. Nu străine de anumite sugestii oferite de pop-art, hiperrealism, conceptualism sau happening — cîteodată receptate confluent — proiectele de atelier ilustrate mizează deopotrivă pe exerciţiul intelectual şi pe însuşirea unei culturi a meşteşugului ce nu ignoră formele mass-media. Titlurile temelor sînt prin ele însele incitante: *Obiect ascuns de pictură*, *Obiect adăugat*, *Pictura ca istorie şi / sau acţiune*, *Pictura ca motiv şi / sau procedeu*, ş.a.

Consacrînd un grupaj artiştilor din Toronto, numărul 86/1977 prezintă şi unele experienţe de artă video, într-un articol semnat de Peggy Gale, din care decupăm

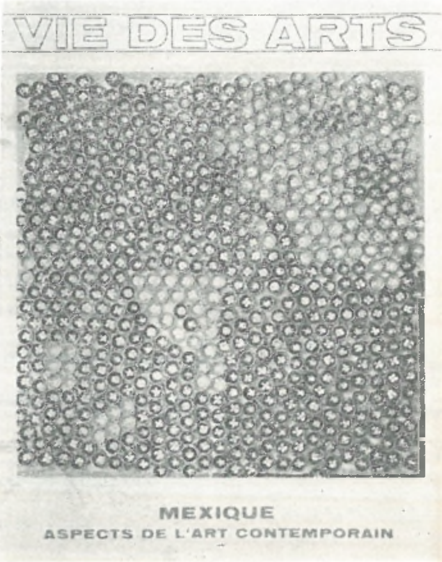
următoarele argumente generale: « Mai curînd decît să dorească a fi obiectivă, această privire (a artiştilor) asupra mediului video e introspectivă, în căutarea unei realităţi care nu apare evidentă la suprafaţa lucrurilor. Un fel de jurnalism personal, el explorează universul psihologiei prin intermediul asociaţiilor, amintirilor, juxtapunerilor de fapte şi intuiţii. Aruncînd o privire asupra contextului nostru cultural, alţi artişti întrebuinţează mediul video pentru a investiga o lume adesea prea puţin considerată în ceea ce are particular. În fiecare caz, elementul narativ al celor mai bune din aceste opere pretinde o participare specială a spectatorului ».

Criticul specializat al revistei pentru problemele audiovizualului este René Rozon, titular, de asemenea, al rubricii de cinema, incluzînd bineînţeles şi filmul de artă. În numărul 98/1980, la rubrica *Le monde des arts*, René Rozon semnează articolul *Le choc de l'art et de l'audio-visuel*, prilejuit de un colocviu inter-

Sculpture intégrée

@Asociatia Jurnalistilor Independenti din Romania

național cu temă similară, organizat de C.N.R.S. la Paris în noiembrie 1979, cu participarea unor producători, cineaști (Pierre Kast, Henri Storck) artiști (Cueco, Jacques Monory) esteticieni, critici și istorici de artă (Enrico Fulchignoni, Giulio Carlo Argan, Dan Hăulică, Pierre Restany). În dezbatere: rolul cinematografului, al televiziunii ca mijloace de acces la cunoașterea artistică. A fost abordată ceea ce s-a numit antropometria filmului de artă, constînd din problemele legate de reprezentarea operei de artă pe ecran. Concluzia a fost că « a arăta e cu totul insuficient, trebuie mai curînd să demonstrezi ». Adus pe ecran, demersul artistului fascinează, s-a spus, tot atît cît și opera. Dacă această transpunere apare cîteodată superficială, e pentru că procesul creator scapă de fapt analizei științifice în cazul artistului, el este ascuns și interiorizat, intim și personal. Pe ecran, nu se vede, în chip inevitabil, decît reflexul exterior, vîrful icebergului. Este și una dintre dilemele pe care arta video și-a propus să le împlinească. O artă căreia, ca un mod



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de expresie, viitorul, se pare, i-ar aparține. Totuși, ne avertizează Réne Rozon, e poate prea devreme să ne pronunțăm asupra artei video: să așteptăm ca ea să-și probeze virtuțile. Nu mai puțin însă, este limpede că ea contribuie în chipul cel mai spectaculos, cîteodată, la incisivitatea șocului audiovizualului.

Situată adeseori în centrul grupajelor tematice propuse, problema comunicării artistice e dezbătută și în editorialul semnat de Andrée Paradis în nr. 91/1978, sub titlul *Vers une culture de la fascination*, din care cităm: « În momentul cînd ne întrebăm asupra măsurilor ce trebuie luate pentru a face accesibile în proporții cît mai mari *producțiile* culturale, ar fi cazul să fim neliniștiți de rezultatele obținute prin unele experiențe recente, prin care s-a încercat a se reconcilia toate aspectele culturii tradiționale, culturii dinamice și anticulturii și să examinăm decalajele mai curînd neașteptate produse de acele experiențe ». Și autoarea pledează pentru cultură ca « o perpetuă cucerire » considerînd că « rămîne a interioriza din nou noțiunile culturii încercînd a redescoperi virtuțile inițierii (culturale) ».

Pe o linie ideatică asemănătoare se plasează opiniile lui Bernard Lévy din articolul *Le parti pris du spectateur* din nr. 88/1977, articol care, bazat pe o panoramare a creației artistice de la Québec, operează nu puține secțiuni clarificatoare în fenomenul artistic actual caracterizat, cum subliniază chiar autorul articolului, printr-o diversitate care merge pînă la « risipire » și unde « zonele de interferență sînt numeroase ». Artiștii își pun, neîndoielnic, întrebări. Dar nu odată ei « nu dezvoltă decît aspecte minuscule sau microscopice ale unei problematici prea vaste, a cărei sinteză refuză să o întreprindă. Ei avansează cu pași mici ». Se « specializează ». Totodată sînt grijulii a fi înțeleși de public, și de aceea își însoțesc lucrările cu texte dactilografiate, înregistrări sonore și videografice. Astfel, « discursul artistului asupra operei sale ajunge să devină mai important decît opera însăși ». Publicului, aceste justificări i se par însă uneori « superflue », avînd impresia că i se « forțează adeziunea, prezentîndu-i-se o parte din spatele decorului ». Cît despre critică, ea ar părea, după Bernard Lévy, « dezarmată dinaintea producțiilor artei contemporane ». Nu din cauza lipsei de informații, furnizate, acestea, din abundență, de artiștii înșiși. Dar pentru că, în general, criticii « se mulțumesc să descrie eventualele similitudini ce se ivesc de la o operă la alta. Astfel de exerciții nu au nici o semnificație pentru publicul larg, care rămîne decepționat ».

Că judecata lui Bernard Lévy este, aici, totuși, prea aspră, o dovedesc chiar sintezele oferite de *Vie des Arts* asupra unor tendințe de anvergură ale artei ultimilor ani: *realismul* și *neoexpresionismul*.

Realismului îi este consacrată o importantă contribuție a lui Pierre Restany, susținută, întîi, la Congresul AICA de la Köln și care debutează cu o riguroasă delimitare a categoriilor: « Realismul, ca viziune direct reflectată a Lumii, e la fel de bătrîn ca Lumea. Dar dacă e adevărat că o conștiință a Lumii nu se concepe fără viziunea sa imediat reflectată, ea nu se concepe nici fără viziunea sa imaginară. Realul e indisociabil de imaginar, obiectul de fantasmă » (nr. 89/1977/1978). Și Restany continuă: « Istoria ideilor s-ar putea rezuma la ceea ce Bergson numea anticul conflict al realismului și idealismului. În istoria artei, unde nu-i vorba de-a numi ideile, ci de a le figura, problema realismului e înainte de toate una formală . . . Toate epocile realiste în pictură apar astfel ca reacții formale la un formalism idealist precedent, și ele își epuizează acest conținut reacțional prin propriul lor formalism ». Cît privește realismul de azi, Restany crede că « extensiunea formalistă . . . a săpat cu încetul frontiera concepută dintre obiectul reprezentat

şi fantasma sa, între obiect şi subiect, între real şi imaginar. O extensiune formalistă ce a fost radicalizată de imensele progrese ale ştiinţei şi informaţiei ».

Numărul 108/1982 e dedicat în bună parte neoexpresionismului. O tendinţă, demonstrează Michèle Cone, nu lipsită de ambiguitate, deoarece noul expresionism se remarcă, oarecum paradoxal, printr-o specifică dimesiune *conceptuală*. El se întemeiază pe un nou tip de lectură a lui Freud, prin filtrul psihanalizei limbajului profesate de Lacan, o lectură îndrumînd spre observaţia că materia noilor *confesiuni* nu mai e alcătuită din introspecţii şi auto-descripţii subiective, ci din aspecte socializate ale limabjului vizual: banda desenată, reclamele publicitare, buletinele de informaţii, reprezentaţiile teatrale, cărţile ilustrate. Nu mai e « nimic fantastic nici suprareal în spaţiul inconştientului » dezvăluit de acest nou mod de expresie vizuală. « Diferenţa apare mai degrabă în importanţa relativă dată diverselor elemente ale imaginii, în scara şi dispoziţia lor insolite, în raport cu transcripţia lor obişnuită. Distorsiunile au a face cu mizanscena aleasă, ceea ce e aşezat în prim plan, ceea ce e zărit în fond, ceea ce lipseşte . . . Imaginile, mai curînd decît să caute a se impune prin simpla lor prezenţă, stimulează la privitori libera asociaţie, trezesc sentimente noi, reamintesc experienţe uitate şi reverii imaginare ». Astfel, « expresionismul ar fi revenit la suprafaţă, fără autor, fără manifestarea fizică şi manuală ale unei sensibilităţi unice ».

Arta canadiană ocupă, fireşte, în economia revistei, un loc privilegiat. Însă îndeobşte, ea este văzută pe fundalul dat de o perspectivă globalizată asupra creaţiei artistice actuale. Un exemplu este numărul 96/1979 unde se rezervă un cuprinzător spaţiu « *tinerei sculpturi* ». Aici, în articolul intitulat *Une sculpture qui naît d'un espace partagé*, Germain Lefebvre notează că, de la o vreme, numeroşi sculptori tind să-şi înconjure demersul de o anume « discreţie ». Aceştia preferă să « împrumute sau să-şi împartă spaţiul mai curînd decît să-l ocupe ori să-l invadeze. Unii se adresează teoreticienilor, oamenilor de ştiinţă, spre a-şi verifica modul de investigare a spaţiului, alţii fac din acţiunea lor o întreprindere colectivă, iar alţii dialoghează cu materia acordîndu-i cea mai mare credibilitate; în fine, există şi aceia care păstrează vie o veche tradiţie şi care, după modelul naturii, creează forme, obiecte decupîndu-se pe orizont şi părînd a avea viaţa lor proprie ».

Despre *artă şi regionalism* este vorba în numărul 93/1978—1979. « Arta regiunilor e o artă regionalistă, şi cum se poate defini o artă regionalistă? » este întrebarea extrasă din editorialul numărului, căreia şi Marcel Rioux încearcă să-i răspundă în articolul *Régions: nostalgie ou avant-garde?* El vede conlucrarea regionalismului, ca realitate specific canadiană, şi artelor, « care sînt, prin esenţa lor, prospecţiuni ale unor noi lumi posibile » implicată în geneza « unui nou imaginar social », întemeiat « acolo unde continuă să existe o anume densitate culturală », pe « un fel armonios de a convieţui cu natura, cu semenii şi cu sine însuşi, în continuitatea timpului şi istoriei ». Mai semnalăm, în acelaşi cadru al reflectării vieţii artistice canadiene, comentariul lui Oliver Botar din numărul 113/1983 despre Ron Kostymink şi *structurismul* canadian, curent « în acelaşi timp înfloritor şi ignorat », teoretizat între altele de publicaţia universitară *The Structurist*, ce apare din 1960. Interesantă şi documentată, cronica lui Botar ne face să înţelegem structurismul ca pe o rudă apropiată a constructivismului european, propunîndu-şi să abordeze « noul nivel al realităţii pornind de la care artistul poate să abstragă », un nivel « *al procedeelor de structurare inerente naturii*, şi nu al unei creaţii naturale deja săvîrşite ».

Oglindit de *Vie des Arts*, spectacolul artei canadiene contemporane se dezvăluie multiform, plin de vitalitate. Una din laturile sale cele mai ataşante pare să fie pictura realistă de tip « fotografic » şi totodată « primitiv », în cadrul căreia motivul banal dobîndeşte, prin tratare, mister sau monumentalitate, oarecum în tradiţia Seurat-Signac revăzută prin suprarealism. Exponentul marcant al tendinţei e Alex Colville, despre care Virgil Hammock scrie că utilizează « un spaţiu existenţial », menit a sugera impresia de « solitudine într-un loc misterios » (nr. 84/1976). Transferată în domeniul sculpturii, vocaţia realistă a artei canadiene apare subliniată în categoria « obiectului », de pildă la Richard Prince, care-şi propune, potrivit caracterizării lui Art Perry din nr. 85/1976—1977 « să recreeze, sub o aparenţă vizibilă, mecanismul unei forţe a naturii — vîntul », evocînd un instrumentar tehnic (anemometru, giruetă, ventilator) apropiat. De « obiect » se leagă în bună parte şi creaţia lui Ulysse Comtois, atras şi de experienţele mişcării artistice franceze *Supports/Surfaces* (nr. 112/1983). Realismul se aliază pe de altă parte cu arta conceptuală în pictura lui Michael Brodie. Despre acest artist, Bradfort R. Collins scrie: « Ca regulă generală Brodie se interesează de factorul timp. Mai exact, el se preocupă de implicaţiile filosofice ale timpului rectiliniu şi nonrectiliniu . . . Brodie doreşte să respingă timpul rectiliniu, pentru că are intuiţia că acest timp (e vorba de timpul măsurabil prin ceas sau calendar) este integral legat de alienarea omului de Natură » (nr. 82/1976). Un interesant mixaj de plastică a obiectului în viziune *pop* şi disocieri conceptuale individualizează opera lui Pierre Ayot, prezentată în nr. 97/1979—1980, de Gilles Daigneault, drept « un discurs eficace asupra limitelor iluzionismului pictural, al formatului prea decorativ al gravurii, şi, mai general, asupra raporturilor dintre artă şi realitate ». Arta pop inspiră, se pare, şi arta murală a lui Guy Montpetit, materializată în importante edificii publice, staţii de metrou ş.a. Despre ea, Guy Robert scrie că figurează « într-o transcripţie simbolică deopotrivă critică şi umoristică, modul său de a considera anumite pulsiuni profunde ale civilizaţiei actuale » (nr. 89/1977—1978). Opus pop-artei prin îndepărtarea oricăror referinţe la lumea vizibilă, minimalismul e, la rîndu-i, prezent în Canada, unde teoriile neoplasticiste îşi găseau şi în anii '50 ecou în pictura lui Guido Molinari, bazată pe un sistem serial ce tindea « să elaboreze o multiplicitate spaţială » condiţionată de « funcţii ritmice şi cromatice » (din declaraţiile artistului reproduse în nr. 83/1976). Îndeobşte însă, minimalismul canadian include conotaţii şi devieri multiple, spre simbolismul imaginii, ca la Michel Parent (nr. 109/1983), spre ambient, ca la John David Mooney (nr. 89/1977—1978), spre land-art, ca la Tom Henderson, văzut de Virgil Hammock drept autor de metafore sculpturale transpuse în materiale efemere (nr. 105/1981—1982), sau spre asamblajul străbătut de amintiri gestualiste, practicat de Donald Lindblad (nr. 82/1976). Iar dacă experienţa minimală reprezintă, în felul ei, o încercare de a explora limitele unui cadru consacrat al comunicării artistice, o altă tentativă de cercetare a posibilităţilor artei, a fundamentelor sale, conceptualismul, îşi găseşte un exponent canadian ca Iain Baxter, comparat de Eric Cameron cu Joseph Kosuth, într-un articol unde interogaţiile şi analizele critice clarifică dimensiunile unui fenomen incitant şi controversat (nr. 105/1981—1982).

Spaţiul artei canadiene se află în mod constant integrat, în paginile revistei, vieţii artistice internaţionale, ale cărei evenimente sînt înfăţişate nu numai în cuprinsul rubricilor permanente amintite, dar şi în grupaje publicistice aparte. Marile bienale — Lausanne, Paris, Veneţia ş.a. — marile retrospective, expoziţiile Documenta de la Cassel, sînt pe larg recenzate; numere speciale au fost dedicate artei contemporane din diferite ţări: Finlanda, Venezuela, Mexic, R. F. Germania, etc. Artişti ai veacurilor trecute ori ai avangardei istorice a secolului XX, de la Manet şi Fantin-Latour la Ferdinand Khnopff, de la Braque la Rodcenko sau Kokoschka, au fost prezentaţi cu ocazia unor manifestări de amploare ce li s-a consacrat de-a

(c) Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

lungul anilor, alături de personalități ale artei contemporane, de la Oldenburg la Rufino Tamayo, de la Beuys la Claude Viallat. Desprindem pe acest fond și cronica, semnată de Andrée Paradis, pe marginea expoziției new-yorkeze, din 1977, a lui Horia Damian, cronică din care cităm: « Poet al cosmicului, un soi de mag ce ne trezește gustul infinitului, Damian este de partea permanenței, în perfectă opoziție cu preoții efemerului. Giulio Carlo Argan subliniază: „Într-o lume științifică și tehnologică, Damian face să retrăiască noțiunea de artă ca instrument al cunoașterii" » (nr. 86/1977).

Ghid excelent prin universul caleidoscopic al actualității reflectate, *Vie des Arts* reușește să îmbrățișeze, în sumare articulate dinamic, totalitatea acesteia, fără a exclude aspectele mai « tehnice » ale muzeologiei, conservării și restaurării, arhitecturii sau arheologiei, dezvăluind, cu fiecare nouă apariție, seriozitatea preocupării pentru perceperea « dinăuntru » a faptului de artă ca mijloc eficace de informare și formare a cititorului.

GHEORGHE GRIGURCU

«Baudelairianul» Leopardi în versiunea Eta Boeriu

Comparîndu-l pe Leopardi cu Baudelaire, Ungaretti îi fixa poetului italian fundamentala dimensiune modernă (să reamintim că autorul *Florilor Răului* e socotit drept unul din creatorii conceptului de modern, pe care-l utilizează în 1859, cerînd scuze pentru noutatea sa). Oricît de greu e de susținut o strictă similitudine între doi creatori de o asemenea anvergură, putem vedea în bardul de la Recanati un precursor al crizei spirituale a timpurilor noastre, una din cele mai intense flăcări cu întunecat reflex care deschid drumul unei arte prin excelență pline de dramatism, bizuite pe mari rupturi de sensibilitate, de conștiință și de expresie. La Leopardi apar cu pregnanță « categoriile negative » ale liricii, decepția, spaima, dezgustul, tenebrele, haosul, propensiunea spre neant, în contextul unei transcendențe goale, a unei renunțări la ameliorare, a unei neîndurătoare sfîșieri al cărei martor fidel e doar cuvîntul. Nefericirea alcătuiește parola unui univers liric dintre cele mai tensionate și mai fără perspectivă din cîte s-au născut vreodată, deși amendată de taumaturgia artei ce realizează, așa cum remarcă Francesco de Sanctis, un efect contrar intenției autorului, care « numește iubirea, gloria, virtutea iluziei, dar îți aprinde în suflet o nesfîrșită dorință de a le dobîndi ». Scriitorul se descoperă singur, strivit de lipsa de sens a mecanismului cosmic, cuprins de un incurabil « rău al veacului ». Disoluția edificiului rațional se îmbină cu devalorizarea idealurilor ca și cu o gravă descumpănire pe plan afectiv, într-o lume bîntuită de flagelul suprem al irațiunii. Raportabil la crîncena disperare care în literatura patriei sale a căpătat întruchipări fără pereche (e deajuns să menționăm *Infernul* dantesc și *Mandragola* lui Machiavelli), Leopardi constituie una dintre cele mai importante punți către experiențele lirice « damnate » ori angoasate ale secolului nostru (Eugenio Montale, bunăoară, l-a recunoscut ca model de căpetenie), către expresionism, existențialism, literatura absurdului. Intră în compoziția sa și o anume sugestivă indeterminare, acel caracter de experiență deschisă, amar interogativă, care n-a cristalizat în soluție. Așa cum notează Antonio Gramsci: « În Leopardi se descoperă, în formă extrem de dramatică, criza de tranziție spre omul modern; părăsirea critică a vechilor concepții transcendentale fără ca încă să se fi găsit un *ubi consistam* moral și intelectual nou, care să dea aceeași siguranță cu ceea ce a fost părăsit ». Împrejurare ce-l face încă mai atrăgător, mai apropiat de fluxul creației actuale. Dar să punctăm cîteva caracteristici ale autorului *Ginestrei*, apte a-i configura un statut de modern. Cu toate că în celebrul *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* s-a pronunțat împotriva creației romantice în numele unei solide formații clasice, a unor scrupule de filolog tradițional, condamnînd excesul metafizic, obiectivul spiritualist al curentului în cauză care i se părea în contradicție cu « adevărul » izvorît din natură, în fapt el însuși ilustrează un romantism mai apropiat de clasicism (s-a vorbit de un « romantism al neoclasicilor » în ottocento, al lui Prato, Aleardi, Tommaseo, Manzoni etc.), însă nu mai puțin marcat de suflul interiorizării și al înnoirii, de conflictul cu existența ambientală, de stările anxietății și mobilității. Walter Binni, în *La nuova poetica leopardiana* (Firenze, 1966), afirmă că « Leopardi este culmea liniei poetice italiene, care a început cu criza preromantică și s-a dezvoltat într-un romantism neoclasic de o puternică și rațională originalitate ». Climatul latin a creat romantismului italian o notă particulară care l-a oprit de la identificarea cu morbidul și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu dezagregarea formală. Însuşi Baudelaire care declara halucinat: « Romantismul e o binecuvîntare a cerului sau a infernului căreia îi datorăm stigmate eterne » a fost, precum se ştie, un cultivator al versului clar, cizelat cu o clasică rîvnă. Denunţînd normele aristotelice, dar conservînd geometriile retoricii, tăietura sobră a expresiei, poetul de la Recanati şi-a turnat substanţa confesiunii în tipare de o limpiditate obscură, de o tulbure precizie. Datele personalităţii sale sînt indenegabil romantice: orgoliu, entuziasm, sete de dragoste şi de acţiune, năzuinţa spre glorie (« dorinţa mea de glorie este foarte mare, poate chiar peste măsură de mare şi necuviincioasă » — scrisoarea din 21 martie 1817 către Pietro Giordani), chiar dacă îi impută lui Byron excesul, artificializarea unor atari impulsuri. Sîntem tentaţi a-l caracteriza, aşa cum a fost caracterizat şi Baudelaire, ca pe un mistic demoniac ce respinge imanenţa şi e refuzat de transcendenţă, disputat de forţe opuse, îndepărtîndu-se, ca sub puterea unui maleficiu, de tot ce doreşte, imobilizat în vid. Apropiat de Poe, de Georg Büchner, de Nietzsche, de Dostoievski, face parte din familia marilor posedaţi ai literaturii, revoltaţi împotriva destinului omenesc, întrupînd, ca o situaţie-limită, vocaţia negării. Leopardi descinde *ad inferos* cu siguranţa somnambulică a unei predestinări. Ducînd o viaţă în răspăr, dă în vileag un luciferism întreit: existenţial, liric şi doctrinar. Se află în fervoarea sa eroică motivaţia absconsă a unui *homo religiosus* necredincios, gustînd licorile păcatului cu o satisfacţie *à rebours*. Cercetătorilor actuali (v. Silvio Ramat: *Psicologia della forma leopardiana*, Firenze, 1970) le apare limpede coincidenţa ilustrată de scriitor între planul vieţuirii şi cel al creaţiei. Leopardi e un soi de martir modern al creaţiei, căreia i se consacră cu întreaga sa potenţialitate biologică şi morală, ethosul specific artistului şi gînditorului, fiind definit ca o « tensiune esenţială ». Ipostaza sa poetică e, în sens categorial romantic (aşadar modern), una integral angajantă, « nebună şi disperată », înaintînd către zonele cele mai adînci ale trăirii. Prin deplina sa asumare, esteticul devine un ethos. Nu mai puţin, biografia poetului relevă cu energie « mitul scriitorului care moare tînăr », atît de dureros inflorescent de la Shelley, Byron, Musset la Péguy, Renato Serra, Carlo Michelstaedter, indicînd conştiinţa unei nedreptăţi existenţiale, « modern » prin înregistrarea sa tipologică, dar cu rezonanţe « clasice », putînd fi pus în relaţie cu vocea corului antic ce-l deplînge pe eroul lovit de destin. Leopardi constituie una din jertfele cele mai notorii pe altarul acestui mit al personalităţii de excepţie, pedepsită pentru că ar fi violat spaţiul unei problematici interzise. Decepţionismului romantic i se alătură însă rigoarea intelectualistă, acea lecţie clasică ce-şi află originea în settecento, prin Vico sau Monti. Dispoziţia romantică (*Stimmung*-ul liricilor germani) este depăşită prin instrumentul lucidităţii, care încearcă a-şi întemeia o convingere, a fixa ceea ce e labil, vaporos, efemer. Boala, starea fizică şubredă, atît de « romantice », încît devin emblematice, sînt, la rîndu-le depăşite printr-o concentrare a inteligenţei, stimulate de sensul metaforic, transcendent al patologicului, care formează unul din axele structurării moderne a personalităţii ce a căpătat în secolul nostru « o formă mai agresivă, dacă nu mai puţin narcisiacă » (Susan Sontag: *Illness as Metaphor*, New York, 1978). Alienarea de sine se exprimă într-un limbaj apropiat de cerebralitatea artiştilor contemporani, ca una din premisele cele mai semnificative ale unei noi poetici. Deşi contestată de Croce, filosofia leopardiană, difuză şi în poezia sa, interesează din ce în ce mai mult exegeza (Giovanni Gentile, Adriano Tilgher, Walter Binni, Natalino Sapegno, la noi Alexandru Balaci, Edgar Papu, Nina Façon, Smaranda Bratu-Stati, Iosif Cheie-Pantea ş.a.), fiind invocată în procesul de înţelegere unitară a operei. Nu e întîmplător faptul că jaloanele concepţiei moderne ale marelui recanatez cuprind, aşa cum arată şi Edgar Papu, o intuiţie asupra laturii nocturne a spiritului grecesc (*Nachtseite*), independentă de Hölderlin (prea puţin cunoscut pe atunci), în virtutea *Iliadei*, ca

şi a corului din *Oedip la Colonos*, din care derivă deznădejduita considerare a condiţiei umane, iremediabil naufragiate în nonsens. O dramă « existenţialistă » capătă sub condeiul poetului accente ideatice dintre cele mai sumbre, premonitorii în sens moral şi artistic. Trăirea e considerată ca sursă a unei permanente decepţii, a unei frustrări ilimitate, sub egida conceptului *la noia* (plictiseala), care ne poartă gîndul la *l'ennui* al lui Baudelaire (v. Guy Sagnes: *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, 1969). Pornind de la teoria « iluziei continue » a lui Foscolo, contemporanul său mai vîrstnic, Leopardi formulează o proprie « teorie a plăcerii », bazată pe echivalenţa noţiunilor « fericire » şi « plăcere », cu cea de « amor propriu », ca reflex al structurii generice a omului, ţinînd de instinctul de conservare. Infinitul iubirii de sine produce o dorinţă de fericire aşişderea infinită, care devansînd relativul (realul), se înscrie în statele iluziei. Dincolo de teza iluministă a conflictului dintre rezervorul colosal al capacităţilor umane şi mediul ostil, se proiectează aci aspectul unei conştiinţe metafizic torturate. Produs teratologic al raţiunii, preţ oneros al îndepărtării omului de natură, plictiseala se înfăţişează la Leopardi ca o desubstanţiere a umanului, ca o maladie « care macină omul în măruntaiele sale şi, dintr-o fiinţă inteligentă, face o umbră ce se mişcă, o fantomă care gîndeşte », şi, totodată, ca o antisubstanţă ironic întronată peste ruinele alcătuirilor morale, sporind în negativitatea sa funestă: « Numai plictiseala, care se naşte întotdeauna din deşertăciunea tuturor lucrurilor, nu este niciodată deşertăciune, nici eroare, nu e niciodată întemeiată pe ceva fals. Şi se poate spune că toate celelalte fiind deşertăciune, la plictiseală se reduce şi în ea constă tot ce are substanţial şi real viaţa oamenilor ». *La noia* e un sentiment mistuitor al inutilităţii, al unei vieţi spiritualmente fade, corelat literar cu *acedia* gînditorilor creştini, reflectat anterior în dialogul dramatic *Spectrum* al lui Petrarca şi, evident, prefaţînd *spleen*-ul modernilor. S-au făcut apropieri subtile între însemnările leopardiene pe această temă şi meditaţia lui Pascal (v. Ines Scaramucci: *La dimensione pascaliana, da Leopardi a Montale*, Milano, 1972). Se observă însă şi însemnate deosebiri, în sensul că deprimarea autorului *Aspasiei* e micşorată prin intermediul acţiunii, al « coborîrii în cetate », al aspiraţiei la fapta socialmente utilă, ca şi prin terenul laic pe care se plasează ostentativ întregul său demers (s-ar putea vorbi în acest punct de un transfer afectiv, al neîmplinitului erotic, de ceea ce Jung desemna prin termenul de *Libidozerspaltung*). Posturii janseniste, dureroase prin umilitate, în spirit augustinian, îi corespunde o atitudine umanistă, orgolioasă, al cărei arc cultural se întinde de la antici la iluminişti. Ateismul lui Leopardi (formulă doctrinară a demoniei sale) îi amplifică izolarea tragică, simţămîntul că nu dispune de nici un sprijin, aflat la discreţia unei naturi implacabile (în consonanţă cu Baudelaire care înfiera fărădelegile acesteia: « *la nature ne peut conseiller que le crime* »). Totodată putem socoti pesimismul leopardian în acord cu opiniile sale social-politice, drept o reacţie protestatară împotriva dogmatismului sacralizat, a miturilor puterii feudal-clericale. O sfidare a acelui conformism abrutizant pe care autorul *Florilor Răului* îl fulgera în alte circumstanţe, vorbind despre « spiritul belgian ». Dacă decepţia, amărăciunea, gustul de cenuşă erau socotite de către teologi drept un păcat, materialistul Leopardi e unul din primii mari creatori ce le înalţă pe treapta supremelor simboluri lirice. Renunţînd la bucuria de a trăi, nu renunţă la satisfacţia demoniacă de a clama o suferinţă prohibită. *La noia* circumscrie un spaţiu « dincolo de bine şi de rău », precum un cuib al fiinţei ce-şi caută identitatea sedusă de năluca unei neutralităţi, cu preţul uneia din cele mai perfide suferinţe. O altă însemnată faţă a modernităţii lui Leopardi o reprezintă poziţia sa faţă de limbajul liric, desconsiderat multă vreme de către teoria literaturii, relegat la periferia acesteia, lipsit chiar de un nume constant pînă spre jumătatea secolului al XVIII-lea (Boileau, înfăţişînd fără sistem, în

@Asociatia ... Romania

cîntul al II-lea al *Artei poetice*, idila, elegia, oda, sonetul etc., le socotește ca « *des petits ouvrages* »). Leopardi propune în *Zibaldone* (1829) o concepție lirică dintre cele mai categorice, considerînd că orice poezie autentică e lirică prin faptul că se împărtășește din esența amintirii, deosebită de emoția nemijlocită: (poezia) « a constat de la începuturi din acest singur gen și esența ei o alcătuiește în principal acest gen, cu care aproape se confundă; lirica e cea mai autentic poetică dintre toate formele poeziei, care nu sînt poezie decît în măsura în care sînt lirice ». Cu trei ani înainte, nota asemenea gînduri în care putem citi o rezonanță din faimoasa viziune a lui Vico asupra « poeziei » ce ar învălui stadiile inițiale ale umanității, stadii pe care azi le subsumăm adesea conceptului de mit: « Dacă vrei să împarți poezia în genuri, ea nu cuprinde decît trei mari compartimente adevărate: poezia lirică, poezia epică și poezia dramatică. Poezia lirică e aceea care s-a născut întîia dintre toate; ea este însușirea firească a oricărei națiuni, fie și sălbatice; ea e cea mai nobilă și cea mai poetică, ea este, cu adevărat și prin excelență, poezia în toată extensiunea ei; însușirea oricărui om, chiar incult, care-și caută bucuria ori consolarea în cîntec, în cuvîntul ritmat într-un fel sau altul și în armonie; ea e expresia adevărată și liberă a oricărui sentiment viu și puternic. Poezia epică s-a născut după ea și din ea ». Adîncind ideea lirismului, Leopardi respinge teza imitației, inadecvată poeziei, în favoarea celei a imaginației: « Imitația are totdeauna multe trăsături servile. Nimic mai fals decît ideea de a considera și defini poezia ca artă imitativă, de a o pune alături de pictură. Poetul imaginează: imaginația vede lumea așa cum nu este, își clădește o lume care nu există, plăsmuiește, inventă, nu imită ». Din nou, imaginea pe care și-o face asupra limbajului poetic indefinit (« *un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlar prosaico e volgare* ») se apropie de cea a lui Baudelaire: « *C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague laissant carrière à la conjecture* ». Indiscutabil moderne sînt și preocupările autorului *Infinitului* în direcția restaurării personalității prin stil, vădite atît în perimetrul teoretic cît și în practica creației, urmărind a înlocui « poezia extravertită » din sfera imaginației anacronice cu o poezie introvertită, expresie a unei naturi subiective. Istoria literară sancționează strădaniile poetului printr-o apreciere superlativă, asemuind inovația tehnică introdusă de *Cînturi* doar cu cea a lui Petrarca (Salvatoare Battaglio). Fără îndoială, travaliul leopardian de edificare conștientă a personalității e înrudit cu cel baudelairian (în bună parte de consubstanțialitate poescă), fondat pe caracterul predominant al intelectului în procesul creației, pe deliberare și pe o muncă tenace. Resortul volițional pe care, alături de « inspirație », se sprijină opera lui Leopardi reprezintă, desigur, și o reacție antinaturalistă (« *ce culte niais de la nature* », se pronunță Baudelaire), o mostră de orgoliu al artistului răzvrătit, însă și o mentalitate, în ultimă instanță, neo-platonică, din care derivă încredințarea că artistul își găsește în propriul suflet « modelele » de care are nevoie și pe care năzuiește a le domina așa cum Creatorul își domină propria creație (Baudelaire: « *l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création* »).

Avînd în față o impunătoare versiune românească a poeziei în discuție (Giacomo Leopardi: *Cînturi*. Traducere, cuvînt înainte, cronologie, note și comentarii de Eta Boeriu, Ed. Dacia, 1981), putem încerca sunetul acesteia, trecut prin dublul filtru al unei limbi și al unei epoci. La noi, lirica leopardiană a fost receptată tardiv și multă vreme cu totul fragmentar, lista tălmăcirilor incluzînd, de pe la 1874, nume ca Aron Densusianu, Duiliu Zamfirescu, N. Iorga, G. Murnu, Alexandru Marcu, Alexandru Graur (v. Alexandrina Mititelu: *Traduceri românești din Leopardi*, în *Studii italiene*, III, 1936). O mențiune specială i se cuvine volumului realizat de Lascăr Sebastian, în 1963. Bine cunoscută traducătoare de literatură italiană (*Divina comedie* și *Decameronul* rămîn momente de referință), Eta Boeriu ne oferă o sumă a liricii marelui

recanatez, recomandată, printr-un succint și pertinent *Cuvînt înainte*, în trăsăturile sale definitorii: « Lirica este pentru Leopardi în primul rînd cînt (de aici și titlul volumului său), cînt ce nu cunoaște durată, ce nu se supune decît inspirației imediate, cînt ce exprimă numai glasul pur al sentimentelor în care n-au ce căuta intromisiunile narative și dramatice ». Ca și: « Suferința adolescentului care, în clipa cînd ajunge în contact cu realitățile aspre și prozaice ale vieții, simte destrămîndu-se în el lumea fragilă a tuturor iluziilor sale, permanentizarea acestei disperări adolescentine pe care Leopardi, din pricina împrejurărilor, nu o va depăși niciodată, experiența propriei dureri proiectată pe plan universal, conștiința lucidă a inexorabilității suferinței umane, constituie punctele ferme ale gîndirii leopardiene . . . ». Sau: « Toate aceste zguduitoare „aventuri" ale sufletului — în fond una și aceeași mereu — izvorăsc dintr-o nestăvilită sete de a recupera, prin intermediul amintirii, conștiința trecutului, a acelor juvenile aspirații spre fericire, a acelei imense dorinți de a participa la viață, a acelor iluzii și speranțe pe care poetul le știe pierdute pentru totdeauna ». Sub acolada unor considerații atît de permeabile la sensurile adînci ale poeziei, textele tălmăcite ne permit a parcurge întreaga gamă a atitudinilor leopardiene, a pătrunde în specificul lor. Optînd pentru un cod neutru, prin evitarea unei arhaizări ce ar fi apărut fastidioasă, ca și a unei excesive neologizări, ce ar fi șters complet culoarea de epocă, mînuind o limbă suplă, nuanțată, cu aerul de a fi « dintotdeauna », traducătoarea dă glas mărturiei patetice care, pe alocuri, atinge o strună de vizionarism shakespearean: « Au ce păcat, ce grea nelegiuire / mînjitu-m-au 'nainte de-a mă naște / stîrnindu-mi zei și soartă împotrivă? / Cu ce-am greșit copilă,-atunci cînd viața / se scurge ne-ntinată,-ncît pe fusul / cumplitei Parce firul vieții mele / se-n vîrte vînăt, supt de tinerețe / și bucurie? Vai, smintite vorbe / rostește gura ta: de taină-s cele / sortite-n cer » (*Ultimul cînt al lui Safo*). Iată cît de firesc se articulează în idiomul nostru sentențele clasice ale melancoliei: « Și totuși amintirii / mi-e drag să-i deapăn firul și durerii / să-i număr anii. Ah, în tinerețe, / cînd lungi speranțe-i i se-aștern în față / cărările și scurte-amintiri, / ce dulce e să-ți amintești trecutul, / chiar dacă-i trist și încă te mai doare » (*Către lună*). În transluciditatea stihului e prinsă, la un moment dat, meditabund-desperata poză bacoviană: « Demult, cînd tînăr, plin de neastîmpăr, / duminica-așteptam, după ce ziua / se spulbera, eu rămîneam de veghe / muncit de gînduri și tîrziu în noapte / un cînt ce se-auzea murind pe-ncetul / departe pe cărări, tot mai departe, / ca și acum mă gîtuia cu spaime » (*Ajun de sărbătoare*). Sarcasmul, ațintit împotriva mediului advers în care i-a fost hărăzit poetului să viețuiască, sună cristalin, convertind reziduurile suferinței în pură strălucire a rostirii: « Nici inima-mi spunea că anii tineri / mi-i voi petrece blestemat de soartă / în acest burg sălbatec, printre oameni / josnici și lași, ce iau drept ciudățenii / știința și cartea și-și bat joc de ele, / aici pe unde lumea mă urăște, / și nu din pizmă, căci mai bun ca dînsa / nu mă socoate, ci de mine crede / că-n sinea mea m-aș socoti mai vrednic, / deși-mi țin taina-ascunsă-adînc în suflet. / Aici îmi deapăn anii, trist și singur, / fără-a iubi, fără-a trăi, și aspru / ajung să fiu în cîrdul de nemernici; / aici de milă mă despoi și turma / ce mă-nconjoară de dispreț mă umple / față de semeni; și-ntre-acestea zboară / preadulcea tinerețe, mult mai dulce / decît ai faimei lauri, decît pura / lumină-a zilei, decît viața însăși. . . » (*Amintirile*). Alăturînd versiunea românească de original, ne convingem nu numai de osmoza de semnificație și atmosferă, dar și de fidelitatea literală cu care a operat Eta Boeriu. Capodopera lui Leopardi *L'infinito* poate constitui o grăitoare probă. Poemul italian (« *Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo; ove per poco / Il cor non si spaura. E come il vento / Odo stormir tra queste piante,*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România